Lavaters Physiognomische Fragmente im Verhältnis zur bildenden Kunst

(Teil I. Kapitel 1—2.)

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

GENEHMIGT

VON DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT

ZU BERLIN.

Von

Charlotte Steinbrucker, geb. Mueller

aus Insterburg in Ostpreußen.

Tag der Promotion: 5. August 1914.

41

Verlegt bei Wilhelm Borngräber.
Berlin W 30.

Druck: Hallberg & Büchting, Leipzig.

Lavaters Physiognomische Fragmente im Verhältnis zur bildenden Kunst

(Teil I. Kapitel 1—2.)

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

GENEHMIGT

VON DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT

ZU BERLIN.

ACAD. LANDBAT. BIBL.

Von

Charlotte Steinbrucker, geb. Mueller

aus Insterburg in Ostpreußen.

Tag der Promotion: 5. August 1914.

Referenten:

Professor Dr. Max Roediger.

Professor Dr. Adolph Goldschmidt.

Mit Genehmigung der hohen Fakultät kommt hier nur der erste Teil der Arbeit zum Abdruck. Das Ganze wird im Verlag von Wilhelm Borngräber, Berlin und Leipzig, im Oktober dieses Jahres erscheinen.

Inhaltsangabe der ganzen Arbeit.

Seite

Vorwort 5

Lavaters Physiognomische Fragmente im Verhältnis zur bildenden Kunst.

I. Das kunstgeschichtliche Material in den Fragmenten.

1. Die Antike 14

2. Die Italiener 44

3. Die Deutschen und Niederländer . . . . . .

4. Die Engländer und Franzosen . . . . . .

Exkurs: Lavater als Kenner, Sammler und Ratgeber für die Beurteilung von Kunstwerken . . . .

II. Lavaters Theorien über die Bildniskunst.

1. Allgemeines über das Porträt . . . . . .

2. Das menschliche Antlitz . . . . . .

Stirn . . . . . .

Nase . . . . . .

Auge . . . . . .

Mund . . . . . .

3. Typen und bestimmte Ausdruckswerte . . . . .

bei den Tieren . . . . . .

bei dem Menschen . . . . . .

bei der Gottheit . . . . . .

4. Die Ausdrucksbedeutung der Silhouette . . . . .

Exkurs: Lavater als Porträtbeurteiler . . . . .

III. Lavaters allgemeine Kunsttheorien.

1. Über die Malerei . . . . . .

2. Über Kunst und Natur . . . . . .

3. Über das Zeichnen und den Kupferstich . . . . .

Exkurs: Lavater als Kunstförderer . . . . . .

Ergebnisse . . . . . .

Anhang: Tabelle über die in den Fragmenten vorkommenden Porträts . . . . . .

Vorwort.

Die Anregung zu dieser Arbeit sowie fördernde Teilnahme während der Ausarbeitung verdanke ich meinem hochverehrten, unvergeßlichen Lehrer Erich Schmidt. Es bedurfte sogar noch wiederholten eindringlichen Zuredens von seiner Seite, bis meine Voreingenommenheit gegen eine längere Beschäftigung mit den umfangreichen, von Cramer[1]) spöttisch als „Buchdruckerstock" bezeichneten, äußerlich scheinbar trocken und wunderlich anmutenden, von wahren Kunstgedanken wenig versprechenden Physiognomischen Fragmenten überwunden war. Im Verlaufe der weiteren Ausarbeitung nahm mich dann der Zauber der Geniezeit mit ihrem Interesse am Menschen, an der Persönlichkeit, das ihr mit der Renaissance gemeinsam ist, und aus dem heraus auch die Fragmente geboren sind, von denen Zimmerman schrieb[2]): „Sie werden, beinahe allen Gelehrten zum Trotz, eines der schönsten Denkmale unseres Jahrhunderts sein. Wer dabei nicht glühet, ist ein gefühlloser Hund", — so gefangen, daß die notwendigerweise ungewöhnlich ins Kleinliche gehenden Forschungen reichlich belohnt wurden.

Diese zuletzt erwähnte Begleiterscheinung, nämlich die bei der langatmigen, an häufigen Wiederholungen leidenden, unsystematischen, von einer gewissen Liederlichkeit des Denkens und des Ausdrucks zeugenden, von

1) Karl Friedrich Cramer in „Klopstock. In Fragmenten aus Briefen von Tellow an Elisa". 1777. S. 267.

2) In seinem Brief an Herder v. 13. April 1775. Vgl. Heinrich Düntzer, aus Herders Nachlaß, 2. Bd., 1857, S. 349.

Lichtenberg[1]) parodierten Art der Darstellung[2]) erforderliche Mühe, sich erst selbst die Zusammenhänge herzustellen, und die übrige bei dem Fehlen irgendwelcher genaueren Bezeichnungen zu den meisten der unzähligen bildlichen Darstellungen und bei dem Mangel jedes erläuternden Kommentars zu den Fragmenten notwendige unendliche Kleinarbeit, ist wohl eine der Ursachen, derentwegen der für das im Jahre 1902 erschienene Gedenkbuch Lavaters[3]) geplante Abschnitt über Lavater und die bildende Kunst, für den die Fragmente die Grundlage abgeben, früher noch keinen Bearbeiter gefunden hatte und auch bei der Feier von Lavaters hundertjährigem Todestag nicht vollendet wurde. So wird noch im schweizerischen Künstlerlexikon[4]) vom Jahre 1908 der Wunsch geäußert, es möchten einmal Lavaters Verdienste um die bildende Kunst dargestellt werden.

Was haben denn die physiognomischen Fragmente mit der Kunst zu tun? fragen wohl viele, denen beim Namen Lavater zunächst nichts anders durch den Sinn geht, wie jenem Landdrost, von dem uns das Hannöve-

1) In dem bekannten „Fragment von Schwänzen", das zum erstenmal in Baldingers neuem „Magazin für Ärzte", Leipzig 1783, veröffentlicht wurde, im Jahre 1777 allerdings schon verfaßt war (vgl. Euphorion v. Jahre 1908, S. 66). Für die Art Lavaterscher Ausdrucksweise kam außerdem die Bezeichnung „Lavaterianismus" in Umlauf. Lavater selbst spricht von der „Schlafrocksform" mancher seiner Werke.

2) Sie hat wohl vor allem verhindert, daß Lavaters Werk über seine Zeit hinaus einen besonderen Einfluß ausübte. Der eingangs erwähnte Zimmermann sagte bereits im Jahre 1777 (vgl. den Teutschen Merkur vom November desselben Jahres, S. 116) weitschauend voraus: „Sobald die Neugierde befriedigt ist, ... wird Lavaters Buch in den Bibliotheken vergessen werden." Bezeichnend ist, daß die Begeisterung und Hochachtung für Lavater im Ausland, besonders in England, Frankreich und Italien, wo die Fragmente in der Übersetzung bekannt wurden, sich weit stärker erhalten hat als in Deutschland.

3) Johann Caspar Lavater, Denkschrift zur hundertsten Wiederkehr seines Todestages. Hrsg. von der Stiftung von Schnyder von Wartensee. 1902, S. 487, Anm. 54.

4) Schweizerisches Künstlerlexikon, herausgegeben vom Schweizerischen Kunstverein, redigiert von Karl Brun. 2. Bd. 1908. S. 236.

rische Magazin[1]) die Äußerung wiedergibt: . . . „Lavater, das ist doch der Kerl, der das dumme Zeug schreibt von d i e Gesichter."

Eine Antwort darauf gibt Lavater teilweise selbst am Anfang seiner Fragmente. Er erzählt, daß sein zunächst dumpfes, physiognomisches[2]) Gefühl durch das Porträtzeichnen geweckt und entwickelt worden sei. Ähnliche Gesichtszüge bei Bildnissen verschiedener Personen, die er hintereinander zeichnete, wie die von dem berühmten Mathematiker Lambert und seinem Freunde Heß, erregten seine Aufmerksamkeit während des Zeichnens, und die Wiederholung von Fällen, in denen bei gleichen Gesichtszügen die Ähnlichkeit gewisser Seiten des Charakters ihm auffiel, trieben ihn zu den physiognomischen Studien. Neben dem Menschen, wie er sich ihm im täglichen Leben darbot, blieben Werke der bildenden Kunst und Zeichnungen sein hauptsächlichstes Studienmaterial, und so hat er sich auch in den Fragmenten befleißigt — ähnlich wie Lebrun in seinem „Discours sur les expressions des passions de l'âme" — die Ergebnisse seines Forschens an und durch Zeichnungen und Kupferstiche zu belegen. Ausdrücklich betont er in der Zugabe zur Vorrede seines Werkes, daß „Hauptkupfertafeln und Vignetten sehr selten bloße Zierde, größtenteils Hauptsache, Fundament, Urkunde" sein sollen, wie auch Frau Rat Goethe meinte[3]): „Phisioknomick ohne Kupper was wäre das!" —

Obwohl Lavater sich bewußt ist[4]), daß man zur Erläuterung und Entwicklung physiognomischer Grundsätze eigentlich nur Porträts als Beweise heranziehen

1) Vgl. Näheres im Hannöverischen Magazin v. J. 1779. 41. Stück, S. 640.

2) Hin und wieder findet sich bei einzelnen Schriftstellern auch das Wort physiognomonisch gemäß dem Griechischen *φυσιογνωμονικός*. In dieser Arbeit ist das uns gebräuchliche, dem Mittellateinischen entlehnte Wort „physiognomisch" angewandt.

3) Vgl. Briefe der Frau Rath Goethe. Gesammelt und herausgegeben von Albert Köster. Leipzig 1904, Brief Nr. 25 vom 26. 6. 1778.

4) Vgl. Phys. Fragm. Bd. I, S. 234.

dürfte, bringt er, unter der Voraussetzung, daß auch Idealbildungen von Künstlern bewußt oder unbewußt nach dem von ihm als Grundprinzip der Physiognomik erkannten Gesetz der Harmonie körperlicher und moralischer Schönheit geformt sein müßten, neben zahlreichen Bildnissen Kupferstiche nach beliebigen Köpfen und Figurengruppen aus Werken der Malerei.

Hieraus folgte für den ersten Teil dieser Arbeit die Aufgabe, das Bildermaterial, das Lavater verwendet, in der Hauptsache festzustellen und zu ordnen, womit sich als selbstverständlich ein Eingehen auf seine Stellungnahme zu den hauptsächlichsten Künstlern, deren Werke in Originalkupferstichen oder in Reproduktionen den Text der Fragmente begleiten, verbindet.

Da ferner Lavater in den Fragmenten nicht allein Anregungen zur Förderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe, wie der ausführliche Titel besagt, sich zu geben befleißigt, sondern auch den Vertretern der verschiedensten Berufe[1]), und zwar am meisten dem bildenden Künstler unzählige Winke und Maximen erteilt, und vor allem sich bemüht, ihm Anweisungen zu geben, wie er das tausendbuchstäbige, göttliche Alphabet im Antlitz des Menschen zu lesen und wiederzusammenzusetzen habe, so ergab sich für den zweiten Hauptteil dieser Arbeit die Zusammenstellung von Lavaters Theorien über das Porträt. Für einen letzten Abschnitt erübrigte somit noch die Frage nach seinen allgemeinen Kunstanschauungen.

Im einzelnen ist noch folgendes zu bemerken. Der Gedanke liegt nahe, daß man gemäß dem tatsächlichen Entwicklungsgang der bildenden Kunst in bezug auf die Verwendung physiognomisch-mimischer Ausdrucksmittel das kunstgeschichtliche Material, das die Fragmente bieten,

---

1) Lavater selbst sagt darüber (Phys. Fragm., Bd. IV, S. 485): Die Verschiedenheit des Inhalts dieses Werkes wird niemand ärgern, als wen die Verschiedenheit der Naturprodukte ärgert. — Es wird sich nur fragen: „Ist's dem Titel und Zwecke dieses Werkes gemäß?"

nach Jahrhunderten und nicht nach Nationen gliederte und darstellte. Ganz abgesehen davon jedoch, daß die in den Fragmenten durchaus unvollständige, einem beliebigen Extempore vergleichbare Reihe von Beispielen aus der bildenden Kunst dazu keine genügende Unterlage bietet, würde ein solcher Gedankengang auch der Auffassung Lavaters, der von seinem physiognomischen Standpunkt aus auch in der Kunst — wie sein Zeitalter überhaupt — auf nationale Unterschiede ausging, entgegen sein.

Von einer zusammenhängenden Darstellung und Beurteilung der Beiträge schweizerischer Künstler, die hauptsächlich der Zeit Lavaters angehören, ist absichtlich in dieser Arbeit Abstand genommen, da F. O. Pestalozzi im „Neujahrsblatt zum Besten des Züricher Waisenhauses" für das Jahr 1915 ausführlichere Mitteilungen über Lavaters Verhältnis zu den Schweizer Künstlern bringen wird, — und weil, abgesehen von dem genialen Füßli und etwa von Lips, sich die schweizerischen Künstler, die für Lavater arbeiteten, auf bescheidener Durchschnittshöhe bewegen und außerdem zum großen Teil nur Kupferstiche n a c h anderen Meistern für die Fragmente liefern.

Des weiteren ist vorweg darauf aufmerksam zu machen, daß Lavaters gesamte Kunstanschauung, vor allem aber seine Theorien über die Porträtkunst, in engstem Zusammenhang mit seinen rein physiognomischen Prinzipien stehen, und daß daher der zweite Hauptteil dieser Arbeit eine knappe Darstellung von Lavaters physiognomischem System überhaupt in sich faßt.

Im ganzen hält diese Arbeit ihren literarischen Ausgangspunkt fest. Wenn die Fragmente dem Kunstbeflissenen und Kunstverständigen unserer Zeit, den die ganze Kunstkritik jener Epoche, Winckelmann nicht ausgeschlossen, wenig befriedigen kann, doch Interesse abzulocken vermögen, weil Lavaters Bestrebungen sich auf die Erkenntnis der Ausdrucksformen beim Menschen, dem wichtigsten Objekt der bildenden Kunst richten, so soll

diese Arbeit dennoch nur als ein bescheidener Beitrag zur Lavater- und in weiterem Sinne zur Goetheliteratur angesehen werden. Denn obgleich man Gottfried Kellers Worten[1]) „Es ist etwas Problematisches um die Gesellschaft eines solchen Schlingels, wie Goethe ist, man wird von dem ungeschlachten, vordringlichen Herrn allzu leicht verdunkelt; doch auch beleuchtet manchmal. Ich glaube positiv, daß man von Lavater noch weniger sprechen würde jetzt, als es geschieht, wenn er sich nicht so viel an Goethe gerieben hätte, und wenn dieser nicht eine solche Menge wunderlicher Liebhabereien gehabt hätte!" nicht ohne weiteres zustimmen kann, ja obgleich man vor einer schnellfertigen Unterschätzung Lavaters warnen und zugleich hervorheben muß, daß er trotz allen berechtigten Tadels auch ohne Goethe eine beachtenswerte, originelle Persönlichkeit ist, und die Fragmente, an denen er alle seine Freunde und Bekannten mitarbeiten ließ, als ein Werk sui generis die größte Beachtung verdienen, so erweckt doch die nahe Beziehung zu dem großen Dichter, dessen Mitarbeit, die Übereinstimmung mit Gedankengängen und der Ausdrucksweise aus dessen Sturm- und Drangzeit doch heute erst in dem Literarhistoriker das rechte Interesse für den Physiognomiker, ebenso wie zu Lavaters Lebzeiten die Fragmente ohne die Unterstützung des königlichen Leibarztes Zimmermann nicht ihre Verbreitung über die Welt[2]) gefunden hätten.

Diesen Zielen entsprechend ist in dieser Arbeit im allgemeinen auch mehr auf literarische als auf kunstgeschichtliche Belege Wert gelegt. Der umfangreiche Nachlaß Lavaters, dessen Hauptteil sich auf der Züricher Stadtbibliothek befindet, und aus dem Herr Professor Heinrich Funck schon zahlreiche interessante Beiträge

---

1) Vgl. Gottfried Kellers Brief an Johann Sal. Hegi vom 28. Januar 1849, mitgeteilt von Jakob Baechtold in Gottfried Kellers Leben 1894, 1. Bd., S. 347 ff.

2) Ein Auszug aus Lavaters Physiognomik erschien sogar in türkischer Sprache.

veröffentlicht hat, wurde größtenteils von mir durchgesehen und benutzt; eine Anzahl von Zitaten aus ungedruckten Briefen von und an Chodowiecki, Lips, Tischbein, Zimmermann u. a. und dem ungedruckten physiognomischen Kabinett[1]) finden sich im Text.

Von den drei[2]) Ausgaben der Fragmente, die Lavater ursprünglich in Form eines Wochenblattes herauszugeben beabsichtigte[3]), ist die erste deutsche Ausgabe von 1775 bis 1778, auf die sich auch fast ausschließlich das Interesse der Zeitgenossen Lavaters beschränkt, zugrunde gelegt, und die beiden anderen Hauptausgaben[4]), die zwar

---

1) Vgl. S. 44, Anm. 3.

2) Gemäß der Sitte der Zeit eine deutsche, eine französische und eine englische.

3) Vgl. die Zugabe zur Vorrede des 1. Bandes.

4) Die Hauptausgaben der Physiognomischen Fragmente, deren Grundideen bereits in den beiden Vorlesungen enthalten sind, die Lavater vor der Züricher Naturforschenden Gesellschaft hielt, und von denen die eine ohne sein Wissen im Jahre 1772 von Zimmermann und die andere ein paar Monate später von ihm selbst herausgegeben wurden, sind:

a) Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe, von Johann Caspar Lavater. Leipzig und Winterthur. Erster Versuch 1775. Zweiter Versuch 1776. Dritter Versuch 1777. Vierter Versuch 1778.

b) Essai sur la Physiognomonie, destiné à faire Connoître l' Homme et à le faire Aimer. Par Jean Gaspard Lavater. Imprimé à La Haye. Première Partie (ohne Jahreszahl). Das Widmungsschreiben ist vom 21. August 1781 datiert. Seconde Partie 1783. Troisième Partie 1786. Quatrième Partie 1803. Das Erscheinen dieses vierten Bandes wurde durch die Wirren der Revolution derart verzögert, daß erst Lavaters Sohn nach dessen Tode die Herausgabe bewirken konnte.

c) J. C. Lavaters Essays on Physiognomy. Illustrated. 3 vol. London 1789—98. Ferner J. C. Lavaters Essays on physiognomy, translated by Thom. Holcroft. 3 vol. London 1804.

d) Over de Physiognomie, door J. C. Lavater. Te Amsterdam. Eerste Deel 1780. Tweede Deel 1781. Derde Deel 1781.

e) J. C. Lavaters Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Verkürzt herausgegeben von Johann Michael Armbruster. Winterthur. Erster Band 1783. Zweiter Band 1784. Dritter Band 1787.

freie Übersetzungen sind und teilweise auch andere Abbildungen bringen, in Wirklichkeit aber in dem hier

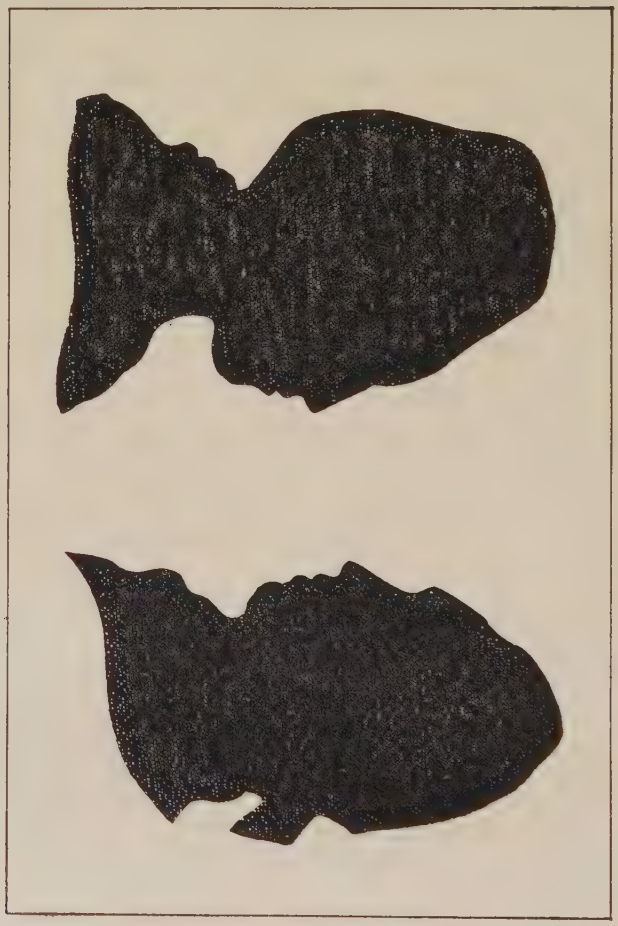

Abb. 1. Karoline und Gottfried Herder.

Karoline Herder, geb. Flachsland.
Phys. Fragm. Bd. I, S. 192.

Joh. Gottfried Herder.
Phys. Fragm. Bd. II, S. 102.

in Betracht kommenden Stoff sich mit der deutschen Ausgabe vollkommen decken, die selbst schon zahlreiche

f) Eine auf anastatischem Wege originalgetreu nach der Editio princeps hergestellte Subskriptionsausgabe erschien i. J. 1908. Dieser Neudruck bringt zugleich im Anhang eine Auswahl derjenigen Abbildungen aus der französischen Ausgabe, die in der deutschen nicht enthalten sind.

Wiederholungen aufweist, nur hin und wieder herangezogen.

Auf die deutsche Ausgabe beschränkt sich auch die dem Schlusse dieser Arbeit beigefügte Liste über die in den Fragmenten vorkommenden Porträts. Mit großer Mühe gelang es, eine Reihe von Bildnissen, die nicht bekannt sein dürften (vgl. z. B. Abb. 1), zu bestimmen; eine Anzahl von Porträts, die hauptsächlich Schweizer darstellen, wurde mir durch Herrn F. O. Pestalozzi in Zürich[1]) nach den Anschriften eines auf der dortigen Stadtbibliothek befindlichen Exemplars der Physiognomischen Fragmente benannt; die Namen einer anderen Reihe von Bildnissen[2]) entnahm ich mit Erlaubnis der Großherzoglichen Bibliothek in Weimar den handschriftlichen Bezeichnungen aus dem Handexemplar der Herzogin Anna Amalia; einzelne Porträts konnten überhaupt nicht festgestellt werden. Da die meisten dieser Bildnisse als Porträt nur einen geringen künstlerischen Wert besitzen und nur durch den Namen des Dargestellten geschichtlich bedeutsam sind, so soll diese Porträtliste gleichsam als ein Beitrag zur physiognomischen „Ikonographie" des 18. Jahrhunderts betrachtet werden, mit dessen Hilfe man sich die Fragmente beleben und einen anschaulichen Begriff von der „physiognomischen Epidemie" jener Tage gewinnen kann, in denen es gang und gäbe war, das Profil seiner Nächsten mit der Schere oder mit dem Bleistift festzuhalten und physiognomisch zu beurteilen.

Zum Schlusse möchte ich nicht versäumen, Herrn Professor Jaro Springer am Berliner Kupferstichkabinett, Herrn Geh. Hofrat von Bojanowski an der Großherzoglichen Bibliothek in Weimar, Herrn Oberbibliothekar Dr. Escher an der Stadtbibliothek in Zürich und Herrn F. O. Pestalozzi daselbst für fördernde Auskunft meinen wärmsten Dank auszusprechen.

1) Die von Herrn Pestalozzi mitgeteilten Porträts sind in der Porträtliste durch ein (P) gekennzeichnet.

2) Diese sind durch ein (W) bezeichnet.

Die Antike.

Lavaters grundsätzliche Anschauung von der griechischen Kunst entnehmen wir dem dritten Bande der Fragmente[1]).

Als unanfechtbare Wahrheit schickt er voraus, „daß die Kunst Höheres, Reineres, Edleres noch nicht erfunden und ausgearbeitet habe als die alten griechischen Bildsäulen aus der besten Zeit“[2]). Diese Werke, lehrt er, dürften jedoch nicht als Neuschöpfungen der griechischen Künstler, sondern nur als Nachahmungen noch schönerer Natur angesehen werden. Denn wie alles Tun und Treiben des Menschen im Nachahmen bestehe, so sind nach Lavaters Überzeugung auch die größten Künstler nur „Kopisten ihrer Meister, der Natur und ihrer selbst“. In dieser Erklärung hat Lavater die Wege des ihm sonst vorbildlichen Winckelmann verlassen. Dieser äußert, daß das Vorbild der griechischen Künstler „eine bloß im Verstande entworfene geistige Natur“ war[3]).

Lavater ist sich dessen ganz gewiß, daß die „schöne Natur“ in Griechenland zu Hause war. Er betont, daß die griechischen Künstler — ganz abgesehen von ihrer eigenen Wohlgestalt — „wo sie stunden und giengen“, sich unter Menschen befunden hätten, die, wie schon Winckelmann hervorhob, viel schöner waren als die folgenden Menschengeschlechter[4]). Ebenso klar ist Lavater

1) Phys. Fragm., Bd. III, S. 40 ff.

2) Phys. Fragm., Bd. III, S. 40, Zeile 4, 5.

3) Vgl. Winckelmans Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke, § 32 in der Ausgabe seiner Schriften von Joseph Eiselein, 1825, Bd. I, S. 17.

4) Phys. Fragm., Bd. III, S. 45, Zeile 28 f. und S. 46, Zeile 23 f.

sich auch darüber[1]), daß die Alten alles daransetzten, um diese Schönheit rein und unverfälscht darzustellen, und führt zur Bekräftigung seiner eigenen Worte den Ausspruch Sulzers an: „Kein Ausdruck ist bei den Alten so stark, daß er der Schönheit schadet .... Alles, was einen besonderen Menschen anzeiget, wurde von ihnen verworfen."

Da nun aber einmal, fährt Lavater fort, kein Künstler imstande sei, die Schönheit der Natur zu erreichen, so könnten auch die griechischen Bildsäulen nur als unvollkommene Kopien betrachtet werden, ja „Zug für Zug einzeln betrachtet und mit dem Original verglichen"[2]), nur als Karikaturen der schönen Menschen, die den Künstlern zum Vorbild dienten. Das, was man Ideale bei den Alten nenne, sei ihnen selbst vermutlich nur „unbefriedigendes Naturnachhinken der Kunst"[3]) gewesen.

Lavater vertritt im allgemeinen die Anschauung, daß die moralische mit der äußeren Schönheit im Einklang stehe; doch selbst die Erwägung, daß „die Griechen blinde Heiden waren", und „manche der würdigsten Fähigkeiten, deren Entwicklung nur dem Christentum vorbehalten sei, in ihnen nicht entwickelt wurden", vermag seine Überzeugung von ihrer außerordentlichen Schönheit nicht zu erschüttern, sondern er erklärt diesen Fall so, daß den Griechen jenes reine Innenleben eigen gewesen sei, „aus dem Veredlung der Menschengestalt quillt". Für die Tatsache, daß das ganze menschliche Geschlecht seit der Blütezeit der griechischen Kunst „gesunken ist", bedarf es nach der Meinung des Physiognomikers keiner weiteren Beweise[4]).

Die hier vorgetragenen Ansichten Lavaters über die Antike sind bekanntlich schon zu seinen Lebzeiten Satz für Satz aufs eindringlichste von Wieland im Teutschen

---

1) Phys. Fragm., Bd. I, S. 133, Anm. Zeile 13 ff.
2) Phys. Fragm., Bd. III, S. 45, Zeile 12 ff.
3) Phys. Fragm., Bd. III, S. 43, Zeile 11 ff.
4) Phys. Fragm., Bd. III, S. 47, Zeile 3.

Merkur widerlegt worden, dem diese Ausführungen das Problem weder ganz noch richtig aufzulösen schienen und der trotz seiner Verehrung und Hochachtung für Lavater sich nicht scheute, der Wahrheit die Ehre zu geben. Von den auf geschichtlichen und philosophischen Erwägungen fußenden Argumenten Wielands, die in der Hauptsache noch heute gelten dürften, sei hier das Wichtigste den Gedanken Lavaters gegenübergestellt.

Eine Vergleichung neuerer Bildwerke mit den antiken müßte, meint Wieland, wohl immer zum Nachteil der ersteren ausfallen, da für sie nicht die gleichen Vorbedingungen vorhanden seien[1]). Denn warum sollten nicht auch neuere Künstler ebenso schöne, ja vielleicht noch schönere Werke als die Alten hervorbringen können, wenn sie nicht nur dieselbe Gelegenheit und Freiheit hätten, die schönsten, einzelnen „Naturen" ihrer Zeit zu studieren, sondern auch die gleichen großen Antriebe und Ursachen?[2])

Mit Recht erklärt Wieland es für falsch, die griechischen Bildwerke auf eine einzige Ursache — nämlich die Nachahmung der „schöneren griechischen Menschengestalt" — zurückführen zu wollen[3]), und betont, daß eine Reihe von Ursachen diesen „Idealen" das Dasein gaben: die schöne Natur, die Gelegenheit, sie zu studieren, das Genie des Künstlers, die Liebe, mit der er arbeitete, das Aufstreben zur höchsten Idee des Schönen, der stolze Gedanke, etwas der Anbetung Würdiges hervorzubringen u. a. m.

Voll berechtigter Entrüstung wendet sich Wieland gegen die Ansicht[4]), daß die alten Griechen schönere und bessere Menschen gewesen wären als die späteren Geschlechter oder andere Völker. Ein solches Urteil findet

---

1) Wielands Werke, Leipzig, Göschensche Verlagshandlung 1857, Bd. 34, S. 131/32.

2) Wieland a. a. O., S. 122.

3) Wieland a. a. O., S. 132.

4) Wieland a. a. O., S. 125.

er nur erklärlich als Nachwirkung der Autorität großer Männer[1]), die mit Enthusiasmus von den Griechen gesprochen hätten, — als eine zu große, aus flüchtiger, unvollständiger Kenntnis ihrer glänzenden Seite entsprungene Bewunderung, — als der Mangel eines besonderen Studiums dessen, was die Griechen von Homer an bis zu ihrem Rückfall in die Barbarei durch die verschiedensten Veränderungen und Stufen der Abartung gewesen seien, — und wohl auch als die unvermerkt immer zunehmende Erhitzung eines feurigen Kopfes beim Vortrag einer Lieblingsmeinung[2]).

Ein vollkommen schöner Mensch, argumentiert Wieland weiter, sei nur ein abstrakter, nie wirklich existierender Begriff; also konnten auch die Griechen, selbst wenn sie zur Blütezeit ihrer Kunst das schönste Volk unter der Sonne gewesen wären, nicht das Urbild vollkommener Schönheit sein[3]).

Im übrigen bezeichnet Wieland die Griechen als ein

---

1) Das Evangelium von der später nicht mehr erreichten sittlichen *καλοκἀγαθία* der Griechen war durch Winckelmann verkündet und von der Mehrzahl der Künstler, Kunsttheoretiker und Laien seiner Zeit akzeptiert worden. Selbst Heinse, einer der ersten, der gegen manche Fundamentalsätze Winckelmanns energisch Front machte, schreibt in einem Brief an Gleim (abgedruckt im Teutschen Merkur vom Oktober des Jahres 1774, S. 24, Zeile 9 ff.): „Die Griechen waren die schönsten Menschen, weil sie die vollkommensten waren . . . nach ihnen sind keine so schönen und vollkommenen Menschen gewesen." Gegenüber dieser — vonFiorillo so genannten — Idealepidemie läßt es sich auch verstehen, wenn Wieland an anderer Stelle klagt (in der Besprechung Reynolds „a Discourse delivered to the students of the Royal Academy" im Teutschen Merkur vom März 1773, S. 246): „Winckelmann hat uns in Deutschland gewiß, ohne es zu wollen, unendlichen Schaden getan. Die Wärme seines Enthusiasmus hat sich kalten Herzen mitgeteilt, die zu seinem Rausche die Konstitution nicht hatten, und deren Geschwätze desto elender ist, weil sie sich für trunken ausgeben und es niemals werden können. Dafür sehen sie aber nicht, was sie umgibt, und fallen nüchternerweise über das Schöne weg, das ihnen die Natur vor die Nase gestellt hat."

2) Wieland a. a. O., S. 134.

3) Wieland a. a. O., S. 119.

rohes und den wildesten Leidenschaften überlassenes Volk, dessen Sitten besonders zu der Zeit, als sich die größten Maler und Bildhauer unter ihnen hervortaten, äußerst bedenklicher Art waren[1]).

Wenn Lavater die griechischen Bildwerke als Karikaturen schöner Menschen bezeichnet, so erwidert Wieland mit Recht dagegen, daß Künstler, die sich vermessen hätten, Götter darzustellen und nichts besseres als Kopien und Karikaturen einzelner Menschen, also unvollkommener Individualnaturen, hervorgebracht haben würden, den Namen großer Meister nie erlangt haben könnten, und daß sich die Griechen sicher nicht ihre Zeitgenossen und Landsleute, berühmte Kriegsmänner, Athleten oder Alcibiaden, Phrynen usw. für Götter und Göttinnen hätten aufbinden lassen. Von Karikaturen könne man höchstens bei den Werken sprechen, die wirklich Bildnisse einzelner Menschen sein sollten[2]).

Der Name Ideal[3]) in seiner edelsten und eigentlichen Bedeutung gebühre, meint Wieland[4]), nur den Werken der Antike, die aus dem höchsten Grade künstlerischer Begeisterung, aus der angestrengtesten Bestrebung, sich über die schönste erhabenste sichtbare Natur emporzuschwingen, und nach einem in der Seele des Künstlers erzeugten Urbilde mehr als menschlicher Vollkommenheit gebildet wurden.

Zu den Ausführungen Wielands sei noch bemerkt: Lavater spricht zwar nur von den „griechischen Bildsäulen aus der besten Zeit", doch darüber hinaus kennt er nichts; ihm ist die griechische Kunst ein einziges einheitliches Ganzes und ihre Formensprache gilt ihm als ein für allemal für die Menschheit gewonnen und allein

1) Wieland a. a. O., S. 128/29.

2) Wieland a. a. O., S. 138/39.

3) Dabei unterscheidet Wieland vier verschiedene Arten von Idealen in Anlehnung an Werke des Phidias, Polyklet, Praxiteles und Lysippos.

4) Wieland a. a. O., S. 156.

mustergültig. Doch dieses eine in sich abgeschlossene Ideal der Antike als einer einheitlichen Erscheinung läßt sich heute nicht mehr aufrecht erhalten, nachdem die großen Funde des 19. Jahrhunderts, unter denen z. B. die Aegineten zu Lavaters Ausführungen schlecht stimmen, ein vielgestaltiges, wechselndes Bild der griechischen Kunstgeschichte vor unsern Augen entrollt haben. Die einfache Winckelmannsche Formel paßt nicht mehr. Wir stehen heute unter dem Eindruck der geschichtlich notwendigen Verschiedenheit der griechischen Kunstepochen, und wir haben die Kunstwerke der archaischen und der hellenistischen Kunst kennen, verstehen und würdigen gelernt, ebenso wie uns die Verknüpfung der gesamten griechischen Kunst nach vorwärts und rückwärts mit der allgemeinen Kunstgeschichte, mit ägyptisch-asiatischer Kunst einerseits und mit römischer Kunst anderseits, klar vor Augen liegt.

Von den von Lavater so gerühmten griechischen Bildsäulen finden sich in den Fragmenten zwei Beispiele: der Apoll von Belvedere[1]) und der farnesische Herkules[2]).

Trotzdem Lavater glaubt, daß es eigentlich unnötig wäre, noch ein Wort über diesen Apollo zu verlieren, nach allem was schon über ihn gesagt wurde, kann er sich doch nicht enthalten, die berühmten Worte Winckelmanns[3]) hierüber, die er als einen besonders geeigneten Beitrag für seine Fragmente erachtet, zu zitieren. Zu den Ausführungen des großen Philhellenen, die in ihrer echt künstlerischen Weihe später nicht mehr übertroffen

1) Phys. Fragm., Bd. I, S. 131. Bei der Erwähnung der Abbildungen aus den Fragmenten ist in dieser Arbeit stets die Textseite angegeben. Die meistens namenlosen, nicht paginierten Abbildungen befinden sich oft eine oder zwei Seiten vorher oder nachher, was aus dem Text der Fragmente leicht ersichtlich wird.

2) Phys. Fragm., Bd. IV, S. 359.

3) Aus seiner Geschichte der Kunst des Altertums. Vgl. Phys. Fragm., Bd. I, S. 132—134.

worden sind, macht Lavater einige im Grunde unbedeutende Anmerkungen: Der Begriff „unkörperliche Schönheit" erscheint ihm als ein Unding, eine Bemerkung, die er später wieder zurücknimmt[1]); der auch von Goethe gehegten Anschauung[2]), daß Apollo in dem Augenblick dargestellt sei, wie er als Sieger über Python den Blick ins Weite richtet, stellt er Hogarths Meinung einer allgemeinen Darstellung des Lichtgottes ohne den Versuch einer Kritik gegenüber; die von Winckelmann hervorgehobene Verachtung[3]) a u f den Lippen des Gottes liege, meint Lavater, z w i s c h e n den Lippen, komme in der Mittellinie des Mundes zum Ausdruck.

Im übrigen stimmt er mit dem Lobgesang Winckelmanns über den Apollo überein und versucht nur, den Ausdruck der Erhabenheit in den einzelnen Teilen des Gesichtes näher zu fixieren, und zwar in der Hauptsache auf die Stirn, ihr Verhältnis zum ganzen Gesicht und auf das Kinn festzulegen. Auch ist er der Ansicht, daß durch eine vollkommen gerade Nasenlinie die Eigenschaft der

---

1) In der Revision des I. Bandes, Phys. Fragm., Bd. III, S. 15.

2) Bei der Erklärung Winckelmanns, daß Apollo von seinem Bogen Gebrauch mache, um Python zu vernichten, ist man im allgemeinen bis zu Anselm Feuerbach stehen geblieben (vgl. Hermann Freericks. Der Apoll von Belvedere. Paderborn. 1894, S. 7 f.). Nach der Auffindung des Stroganoffschen Apolls begann für den „Liebling Goethes" die Stephani-Prellersche Aegis- und Gallierhypothese, die jeglicher Grundlage entbehrt (vgl. Stephani im Bulletin de l'Académie Impériale des Sciences de St. Pétersbourg, 1860, S. 22 f., ferner Preller in derselben Zeitschrift vom Jahre 1861, S. 329 f.). Furtwängler (Arch. Zeitung, 1882, S. 247 ff.) legt wieder den Bogen in die drohend ausgestreckte Linke des Gottes. Die Frage, gegen wen Apollo sich zum Kampfe rüstet, durch eine bestimmte mythologische Beziehung zu beantworten, hat man heute fast allgemein aufgegeben (Vischer, Furtwängler, Winter usw.). Jedenfalls ist es richtiger, in dieser Statue den der Zeit wie dem Begriff nach idealen Gott überhaupt zu sehen, anstatt den besonderen Apoll in bestimmter Situation.

3) In dieser Beschreibung Winckelmanns wie auch in den meisten von Lavaters eigenen Betrachtungen in den Fragmenten wechseln physiognomische mit mimischen Betrachtungen.

göttlichen Stärke noch mehr zum Ausdruck gebracht würde.

An Abbildungen sind diesem Fragment ein von Lavater selbst gefertigter Schattenriß[1]) und eine vermittels des Storchschnabels verkleinerte Umrißzeichnung des Apollokopfes beigefügt. Lavater macht darauf aufmerksam, daß beide etwas voneinander abweichen. Die Umrißzeichnung hat im Gegensatz zum Schattenriß eine fast gerade Nasenlinie, eine größere Rundung der Umrißlinie von der Spitze der Nase bis zum Anfang der Oberlippe und der inwendigen Lippenlinie, wodurch nach Lavaters Anschauung der Ausdruck des Edlen bedeutend gesteigert wird[2]).

Am Schlusse dieses Fragments findet sich außerdem von Schellenberg gestochen eine Abbildung der Apollostatue, jedoch von so kleinem Format, in physiognomischer Hinsicht so ausdruckslos und mit derartig falschen Proportionen, daß diese Karikatur den Leser nach dem Hymnus Winckelmanns doch seltsam anmuten muß.

Über den Kunstwert des belvederischen Apollo ist man heute anderer Meinung als zu Lavaters Zeit. Während man im allgemeinen von dem Enthusiasmus Winckelmanns in dem Jahrhundert nach ihm befangen blieb, trat nach der Verkündigung der Stephanischen Ägishypothese eine starke Ernüchterung ein. Zudem wissen wir schon lange[3]), daß dieses Werk, das Lavater doch zu den später nie mehr erreichten griechischen Bildsäulen

---

1) Der zweite auf S. 134, Zeile 8 erwähnte Schattenriß vom Apollokopf befindet sich in der französischen Ausgabe der Phys. Fragm., vgl. Bd. IV des anastatischen Neudrucks vom Jahre 1908, Tafel LI; ferner findet sich im selben Bande auf Tafel LIV ein großer, sehr guter Stich des Apollokopfs von Heinrich Lips.

2) Auf diese Abweichungen kommt Lavater selbst noch einmal zurück in Bd. II, S. 72 in dem Fragment über die Schattenrisse.

3) Raphael Mengs und Casanova erkannten das bereits. Mengs, wie fast alle eklektischen Maler ein geborener Kunstforscher, behauptete, daß die Mehrzahl der am meisten bewunderten Antiken nicht im eigentlichen Sinne originale Arbeiten, sondern spätere Kopien seien.

zählt, keine griechische Originalarbeit, sondern eine — wenn auch sorgfältig durchgeführte — römische Kopie ist, die nach den Untersuchungen von Winter[1]) auf eine Bronzestatue des Leochares zurückzuführen ist. Wenn bei diesem Nachbild noch so viel von der künstlerischen Erregung des Meisters, der sie schuf, von dem lichten Marmorantlitz des Gottes in die Seele des empfänglichen Beschauers hinüberleuchtet, daß dadurch die starke Wirkung, die die Statue auszuüben vermochte und auch noch heute, vor allem beim ersten Anblick auf den Beschauer ausübt, erklärt wird, so kann man anderseits anatomische Mängel, wie einen fehlerhaften Knochenbau, eine unrichtige Brust, die Steifheit des Halses, die schwache Ausführung des Schlüsselbeins, das Unbestimmte der Modellierung, die unglückliche Stellung des O-Beins[2]) ebensowenig leugnen wie eine von der Einfalt und Anspruchslosigkeit der besten hellenischen Kunstwerke schon merklich abweichende Eigenart.

Der auf dem Angesichte des Gottes von Lavater hervorgehobene Ausdruck der Erhabenheit und der Verachtung ist zu allen Zeiten erkannt worden, nur hat man über die genaue örtliche Fixierung sich entweder gar nicht oder anders geäußert. So sagt z. B. Brunn[3]) über den Ausdruck des Mundes beim belvederischen Apollo: „Am Munde ist die zarte Oberlippe in der Mitte leise gehoben, senkt sich dagegen seitwärts nach den Winkeln stark herab und erzeugt dort einen starken Zug der Verachtung. Die Unterlippe aber schwillt von Stolz und Zorn, hebt sich und tritt hervor, und unter ihr zu beiden Seiten werden durch die Hebung die beiden Muskeln, die sog. Niederzieher, schärfer angespannt."

Neben der „wahrhaft niederblitzenden Erhabenheit

1) Winter a. a. O., S. 164 ff.

2) Ein infolge der Überarbeitungen und Ergänzungen entstandener Fehler.

3) Griechische Götterideale, in ihren Formen erläutert von Heinrich Brunn, München 1893, S. 91.

des göttlichen Hauptes" ist auch noch oft der hohe Grad tatkräftiger Energie, die sich sowohl im Blick als in der Bewegung der ganzen Gestalt äußert, bewundert.

Weniger ausführlich handeln die Physiognomischen Fragmente über den Farnesischen Herkules[1]). Drei von Schellenberg gearbeitete Stiche, die die Statue von verschiedenen Seiten zeigen, und die den Gesichtsausdruck und die Körperformen nicht ganz so ungetreu wiedergeben wie die Abbildung vom Apollo, begleiten den Text.

Diese Stiche finden sich in dem Fragment, das über einige Kennzeichen körperlicher Stärke und Schwäche handelt. Lavater definiert den Begriff „körperliche Stärke" als eine Kraft, die leicht Veränderungen herbeizuführen, selbst aber den Einwirkungen von anderer Seite zu widerstehen vermag[2]), und bringt den Herkules an dieser Stelle als ein Beispiel dafür. Als Ausdrucksfaktoren unüberwindlicher Stärke betont er vor allem an ihm das gepackte und doch frei ineinanderfließende Gefüge von Kraftmuskeln, die stämmigen Schultern, die breite Brust, den gedrungenen, mehr konisch als zylindrisch kurzen Hals und Nacken, die mächtige, von oben herab gefurchte Stirn mit dem mehr abwärts sich senkenden als in die Höhe sich ziehenden Augenknochen und die breite, feste Nase.

Keine Andeutung zeigt jedoch, daß Lavater sich dessen bewußt war, daß an dieser Herkulesstatue die einzelnen Formen, besonders Schultern und Brust, in manieristischer Weise über das gewöhnliche Maß der Natur vergröbert sind, während die vollendetsten griechischen Bildwerke nur reinste und höchste Natur wiedergeben. Jedenfalls teilte er auch hierin die Meinung Winckelmanns, der den Bildhauer Glykon gegen den Vorwurf des Schwulstes und der Übertreibung in Schutz nimmt, und meint, der Künstler habe die übermenschliche

1) Phys. Fragm., Bd. IV, S. 359.

2) Dabei unterscheidet Lavater die feste unbewegliche Felsenstärke von der elastischen beweglichen Federstärke.

Gewalt des Helden auch durch übermenschliche Formen darstellen wollen[1]). Im übrigen ist es Lavater unbekannt, daß dieser Herkules gleichfalls kein originales griechisches Kunstwerk ist, sondern die Wiederholung eines älteren Typus, den man in einem Werke des Lysippus anzunehmen pflegt.

Es läßt sich auch sagen, daß in diesem Herkules nicht nur die zermalmende, unverwüstliche Kraft zum Ausdruck kommt, sondern daß der Held zugleich der Ruhe, der Unterstützung bedürftig scheint, und im Rahmen der Physiognomischen Fragmente wäre eine Erörterung darüber denkbar, ob dieses Anlehnungsbedürfnis nur ein momentanes Ausruhen bedeutet, auf das im nächsten Augenblick ein freudiges Aufspringen zur Tat folgt, oder ob darin etwas von dem Zwang, sich in ein mühevolles Geschick ergeben zu müssen, zum Ausdruck kommt.

Ein noch größeres Interesse als für die griechischen Bildsäulen zeigt der Physiognomiker Lavater natürlich für die uns aus der Antike überlieferten Porträts. Mit Bedauern bemerkt er, daß uns nur einige „Trümmer von griechischen Gesichtern" erhalten sind[2]). Unter diesen hebt er das Idealbild Homers[3]), von dem sich mehrere Abbildungen in den Fragmenten befinden, besonders hervor. Das nach links gewandte, dem uns bekannten Typus nicht ganz entsprechende Profilporträt Homers auf S. 245 im ersten Bande zeigt straffes, von einem Bande gehaltenes Haupthaar und einen straffen Bart. Unterhalb der ganzen Länge des Bandes fallen gleichmäßig straffe Strähnen auf die Stirn, während bei fast allen uns bekannten Homerbüsten nur ein paar Locken auf der Mitte der Stirn unter dem Bande hervorkommen. Diese Abbildung beruht nach Lavaters Angaben auf einem in

1) Geschichte der Kunst des Altertums, Buch 10, Kapitel 3, § 18, Winckelmanns Werke a. a. O., Bd. 6, S. 100.

2) Vgl. Phys. Fragm., Bd. I, S. 49.

3) Über Homer wird gehandelt Phys. Fragm., Bd. I, S. 245, ferner Bd. II, S. 247 und Bd. III, S. 53.

Konstantinopel gefundenen Bruchstück, — vielleicht einer Bronze, wie Öttingen[1]) meinte, — das sich heute jedoch schwer nachweisen lassen dürfte. Es ist in der von Magnus[2]) gegebenen Zusammenstellung bekannter Homerköpfe auch nicht enthalten[3]).

Anders steht es mit dem Homer auf S. 246: er ist der Abbildung im sechsten Bande (Tafel ff) von Sandrarts Teutscher Akademie[4]) nachgestochen. Hierbei sei gleich erwähnt, daß Sandrart überhaupt die Hauptquelle für die antiken Porträtköpfe in den Physiognomischen Fragmenten ist.

„Und wenn Du nichts geschrieben hättest als das Kapitel über den Homer — so würde doch Dein Name der erste Deines Jahrhunderts sein" schreibt Füssli an den Freund in dem Brief vom 14. Juni 1777. Diese Worte haben sich bestätigt. Der Verfasser der so gerühmten Worte über Homer ist Goethe[5]). Lavater leitet das Kapitel nur mit einigen Sätzen ein, in denen dem Menschen Homer einige moralische Eigenschaften zuerkannt werden, nichts aber über die Genialität des Dichters verlautet. Dann setzt Goethes Interpretation ein. In einigen verbindenden Worten betont er das Ungenügende der beiden Abbildungen[6]) und bittet dann, seine Gefühle über Homer in Anlehnung an die vor ihm stehende Gipsbüste — wahr-

1) In den Anmerkungen zum 33. Band der Jubiläumsausgabe von Goethes Werken, S. 296, Zeile 30 ff.

2) In der Schrift „Die antiken Büsten des Homer", eine augenärztlich ästhetische Studie, Breslau 1896. Über das Haar bei den Homerbüsten spricht Magnus S. 27 ff.

3) Ebenso nicht in Viscontis Ikonographie Grecque oder den anderen bekannten Werken mit Abbildungen antiker Porträts.

4) Der vollständige Titel heißt: „Teutsche Akademie der edlen Bau-, Bild- und Malereikünste", Ausgabe von Volkmann, Nürnberg 1768—75, 8 Bände. Woher Sandrart seine Abbildungen entnahm, ist im einzelnen festgestellt von I. L. Sponsel in seinem Buche „Sandrarts Teutsche Akademie", Dresden 1896.

5) Vgl. v. d. Hellen, Goethes Anteil an Lavaters physiognomischen Fragmenten. Frankfurt a. M. 1888.

6) Die oben besprochenen von S. 245 und 246 des I. Bandes.

scheinlich einen Abguß des vatikanischen Homerkopfes[1]) — aussprechen zu dürfen.

Wir wissen, daß Goethe, von einer kleinen Frist abgesehen, sein ganzes Leben treu an Homer geglaubt hat, wie an einen ihm stets gegenwärtigen Freund[2]). Im Hinblick hierauf mögen an Stelle einer inhaltlichen Zusammenfassung seine eigenen Worte[3]) über den antiken Dichter folgen: „Tret ich unbelehrt vor diese Gestalt; so sag ich: Der Mann sieht nicht, hört nicht, fragt nicht, strebt nicht, wirkt nicht. Der Mittelpunkt aller Sinne dieses Hauptes ist in der oberen, flach gewölbten Höhlung der Stirne, dem Sitze des Gedächtnisses. In ihr ist alles Bild geblieben, und alle ihre Muskeln ziehen sich hinauf, um die lebendigen Gestalten zur sprechenden Wange herabzuleiten. Niemals haben sich diese Augbraunen niedergedrängt, um Verhältnisse zu durchforschen, sie von ihren Gestalten abgesondert zu fassen, hier wohnt alles Leben willig mit und neben einander.

Es ist Homer!

Diess ist der Schädel, in dem die ungeheuren Götter und Helden so viel Raum haben, als im weiten Himmel und der gränzlosen Erde. Hier ist's, wo Achill

μεγας μεγαλωσι τανυσθεις

Κειτο![4])

Diess ist der Olymp, den diese rein erhabne[5]) Nase wie ein andrer Atlas trägt, und über das ganze Gesicht solche Festigkeit, solch eine sichere Ruhe verbreitet.

Diese eingesunkne Blindheit, die einwärts gekehrte Sehkraft, strengt das innere Leben immer stärker und stärker an, und vollendet den Vater der Dichter.

---

1) Das Versprechen Goethes, daß vielleicht in den späteren Teilen der Fragmente eine Abbildung des vatikanischen Homers folgen würde, ist nicht erfüllt.

2) Über das Verhältnis Goethes zu Homer vgl. Hellen S. 100 f.

3) Phys. Fragm., Bd. I, S. 245, Z. 14- S. 246, Z. 7.

4) Vgl. Ilias XVIII, 26, 27: *μέγας μεγαλωστὶ τανυσθεὶσ κεῖτο.*

5) erhabene ist hier als Participium aufzufassen.

Vom ewigen Sprechen durchgearbeitet sind diese Wangen, diese Redemuskeln, die betretnen Wege, auf denen Götter und Heroen zu den Sterblichen herabsteigen; der willige Mund, der nur die Pforte solcher Erscheinungen ist, scheint kindisch zu lallen, hat alle Naivetät der ersten Unschuld; und die Hülle der Haare und des Barts, verbirgt und verehrwürdiget den Umfang des Haupts.

Zwecklos, leidenschaftslos ruht dieser Mann dahin, er ist um sein selbst willen da, und die Welt, die ihn erfüllt, ist ihm Beschäfftigung und Belohnung."

Vielleicht wäre es in einem physiognomischen Werke wohl angebracht gewesen, sich darüber zu äußern, daß es den Bildnern der uns erhaltenen Homerbüsten im allgemeinen gelungen ist, das Gebrechen der Blindheit durch die entsprechenden Ausdrucksmittel, und zwar vor allem durch den gebeugten Nacken, die etwas verkleinerten Augen mit stark heruntergezogenen Brauen darüber und die tiefen Gesichtsfalten vollkommen überzeugend darzustellen, ohne die ästhetischen Gefühle des Beschauers irgendwie zu verletzen[1]), daß aber an dem in diesem Fragment abgebildeten Homerkopf von einem Ausdruck der Blindheit kaum etwas wahrzunehmen ist.

Ein drittes Bildnis des griechischen Dichters findet sich unter den antiken Porträts im dritten Bande der Fragmente. Es erinnert in der allgemeinen Darstellung des Kopfes an den farnesischen Homer, von dem sich eine Silhouette[2]) im zweiten Bande am Schluß des Fragments über den Grafen Christian zu Stolberg findet.

---

1) Plutarch äußert über diese Eigenschaft der griechischen Kunstwerke (vgl. Plutarchi Chaeronensis Moralia recognovit Bernardakis. Leipzig 1888, vol. I, p. 42) folgendes: „*καὶ νοσώδη μὲν ἄνθρωπον καὶ ὕπουλον ὡσ ἀτερπὲς θέαμα φεύγομεν, τὸν δ'Ἀριστοφῶντος Φιλοκτήτην καὶ τὴν Σιλανίωνος Ἰοκάστην ὁμοίους φθίνουσι καὶ ἀποθνήσκουσι πεποιημένους ὁρῶντες χαίρομεν.*

2) S. 247. Diese Silhouette hatte Lavater von Goethe erhalten. Vgl. dessen Brief an Lavater vom 19. Dezember 1774 (Schriften der Goethegesellschaft, Bd. 16, S. 44), sowie Hellens (a. a. O.) Ausführungen über den dazugehörigen Text.

Lavater hat von dem Bildnis Homers, das wir ja mehr durch Divination und unwillkürliche Überein-

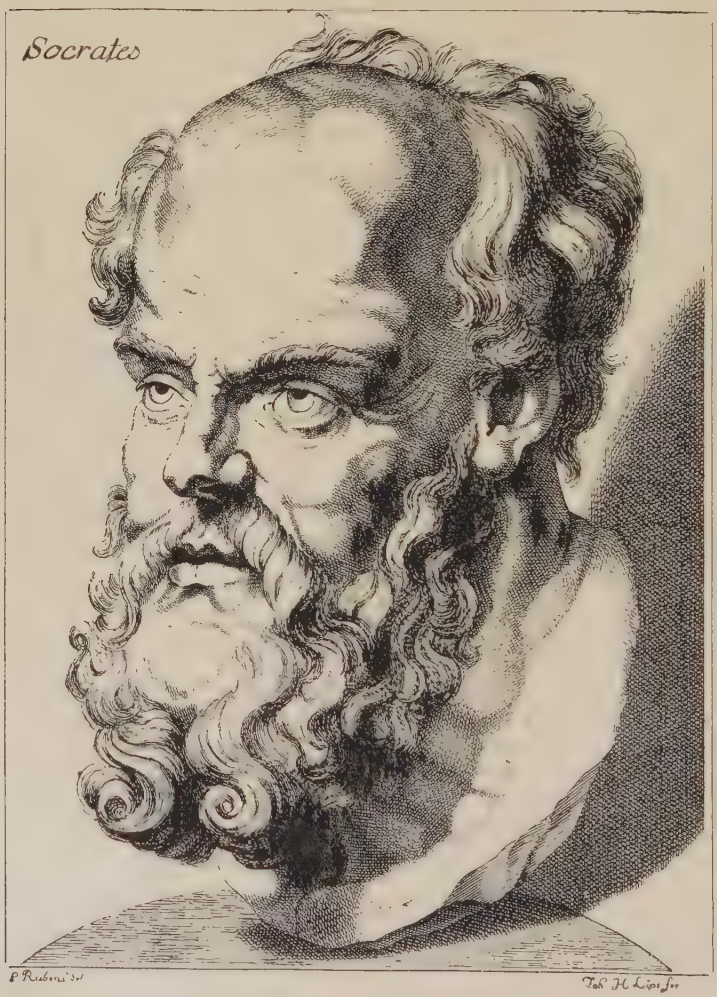

Abb. 2. Sokrates.
(Nach einer Zeichnung von Rubens.) Phys. Fragm. Bd. II, S. 64. (Text s. S. 29.)

stimmung als durch äußere Hilfsmittel sichergestellt haben, anscheinend eine ganz richtige Vorstellung gehabt. Dafür spricht, daß er das bei Sandrart im sechsten Bande

(Tafel v) unter dem Namen Homer gebrachte Porträt, das dem bekannten Idealtypus keineswegs entspricht, im dritten Bande[1]) der Fragmente unter den griechischen Porträts als einen unbekannten Weisen bezeichnet.

Besondere Aufmerksamkeit schenkt Lavater auch dem uns in zahlreichen Gemmen und Büsten[2]) erhaltenen Bildnis des Sokrates (Abb. 2), das eines der interessantesten Beispiele nach der Seite der charakterisierenden und zugleich der karikierenden Porträtkunst des Altertums bietet und notorisch den Anstoß zur Physiognomik gegeben hat. Obwohl Lavater meint, daß es „fast Schande sei, in einem physiognomischen Werke nicht von Sokrates zu reden, und Schande von ihm zu reden, weil schon so viel über seine Physiognomie geredet ist"[3]), so möchte er doch auch ein Wort über ihn sagen[4]). Alle Porträts, die er von Sokrates gesehen hat, fand er einander sehr ähnlich, und er glaubt im Gedanken an des Alcibiades' Urteil[5]), Sokrates habe äußerlich einem Silen geglichen, daß diese Bildnisse sicher eine ungefähre Ähnlichkeit mit dem Urbild aufweisen.

Den Widerspruch zwischen der äußeren Häßlichkeit und dem inneren Wert dieses großen Philosophen tut Lavater nicht einfach ab als eine Anomalie der Natur, die nichts gegen die von ihm als richtig erkannte Harmonie zwischen äußerer und innerer Schönheit beweise, sondern er führt eingehend aus, daß oft die geheimen

---

1) S. 50.

2) Die besten Büsten von Sokrates befinden sich in der Villa Albani und im Museum des Vatikans.

3) Phys. Fragm., Bd. II, S. 64. Mit dieser Wendung leitet Lavater gewöhnlich seine Ausführungen über irgendein Thema ein.

4) Über Sokrates handelt das VIII. Fragment des II. Bandes.

5) In seiner Lobrede auf Sokrates im Symposion Platos. Es ist jedoch durchaus zweifelhaft, ob die uns bekannten Gemmen ein treues Abbild des Sokrates wiedergeben oder überhaupt auf ein vorrömisches Bildnis zurückgehen. Vgl. aus den Abhandlungen der Königl. Preußisch. Akademie der Wissenschaften die Bildnisse des Sokrates von Reinhard Kekule von Stradonitz. Berlin 1903.

Ursachen solcher Mißgestalten in den Zufällen während der Schwangerschaft der Mutter zu finden seien, daß schlimme Anlagen ihren hauptsächlichsten Sitz in den festen Teilen des Kopfes haben, und diese von dem bildenden Künstler viel leichter dargestellt werden als die feinen, beweglichen Teile des Gesichts, in denen sich vor allem etwas von der Anstrengung und der Selbstzucht, durch die Sokrates mit Erfolg seine lasterhaften Anlagen zu bekämpfen versuchte[1]), ausdrücken müßte. Doch selbst aus den festen Teilen des Gesichts von Sokrates leuchten dem ins Einzelne gehenden Physiognomiker, meint Lavater, großer Verstand, furchtbare Kraft und Hartnäckigkeit entgegen, also immerhin sprechende Züge eines großen Mannes. Er ist fest davon überzeugt, daß der Gesamteindruck, den das Gesicht dieses Philosophen gewöhnlich erwecke, zum größten Teil mehr dem Zeichner und dem Kupferstecher als dem Original zuzuschreiben sei, obgleich er zugibt, daß ein Rest der ursprünglichen schlimmen Anlagen auch noch in Sokrates als ununterdrückbar verblieben sein und sich in seinem Äußeren ausgeprägt haben müßte.

Dem Fragment über Sokrates sind mehrere Abbildungen beigefügt, nämlich auf S. 64 ein Porträt, das Lips nach einem auf Rubensscher Zeichnung[2]) beruhenden Stich kopiert hat, auf S. 70 dasselbe Bildnis in kleinerem Format, das sich in gleicher Größe bei Sandrart Band VI,

---

1) Vgl. Phys. Fragm., Bd. II, S. 64, Zeile 7/8 die bekannte Anekdote von dem Urteil des Zopyrus und der Antwort des Sokrates.

2) Außer diesem Sokrates liegen noch für die Abbildungen von Demokrit (Phys. Fragm., Bd. I, S. 92), Brutus (Phys. Fragm., Bd. II, S. 256), Demosthenes (Phys. Fragm., Bd. III, S. 52) u. a. m. Stiche nach Zeichnungen von Rubens zugrunde. Dieser große Maler hat sich lebhaft für antike Porträts, besonders für antike Gemmen interessiert; er besaß eine wertvolle Gemmensammlung und bereitete außerdem ein Werk mit prachtvollen Stichen nach seinen eigenen Zeichnungen, besonders nach Kameen vor, von dem aber nur ein Teil fertig wurde. Vgl. Furtwängler, Geschichte der antiken Gemmen, Berlin 1900, Bd. III, S. 407.

Tafel ff findet, ferner auf S. 77 ein Kopf, der mit dem gleichen Porträt bei Sandrart Band VI, Tafel q übereinstimmt, außerdem auf S. 74 neun Profilköpfe des Sokrates von Chodowiecki nach Kopien von alten Gemmen gezeichnet und gestochen. Diese letzten neun Bildnisse zeigen alle denselben Kahlkopf, denselben Haarwuchs, die gleiche runde Nase mit dem „Einbug" bei der Wurzel und „das kurze, eingesteckte Wesen", daneben „merkliche" Unterschiede[1]) des Ausdrucks und der Zeichnung, über die Lavater zur Übung für den Physiognomiker und für den Künstler sich genauer äußert. Lavater macht keine Andeutung darüber, auf welche Gemmen diese neun Köpfe des Sokrates zurückgehen. Da selbst bei den besten Stichen nach geschnittenen Steinen die feineren Nuancen des Ausdrucks verfehlt werden, und die meisten der großen Anzahl von Gemmen, die teils mit Recht, teils irrtümlich als Sokrates bezeichnet worden sind, nur sehr wenig voneinander abweichen, so möge bei dem Fehlen irgendwelcher näheren Anhaltspunkte zur Bestimmung der Originale, die für diese Porträtköpfe vielleicht in Betracht kommen, nur auf einige ähnliche Gemmen hingewiesen werden, wie z. B. den bei Furtwängler[2]), Tafel L, Nr. 2 abgebildeten Stein aus der Stoschschen Sammlung[3]), die in Eckhels[4]) Sammlung Wiener Gemmen, Tafel 41, Nr. 4, 6 und 7 reproduzierten Gemmen und das in der von Mariette[5]) veröffentlichten Gemmensammlung, Band II, Nr. 9° befindliche Bild des

1) In Wirklichkeit zeigen diese neun Abbildungen so geringe Abweichungen voneinander, daß es nicht ausgeschlossen scheint, daß mehrere dieser Köpfe auf ein Original zurückgehen.

2) a. a. O., Bd. I.

3) Stosch, Gemmae antiquae caelatae, Amsterdam 1724, Nr. 4; diese Sammlung ist ganz abgebildet bei Salomon Reinach, Pierres gravées, Paris 1895, pl. 132, Nr. 4.

4) Eckhel, Choix des pierres gravées du cabinet impérial des antiques, Vienne 1788; vgl. auch Reinach, pl. 20, Nr. 4,6 und 7.

5) Mariette, Traité historique des pierres gravées du cabinet du roi, Paris 1750, vgl. Reinach, pl. 106, Nr. 98.

Sokrates. Allerdings ist von diesen geschnittenen Steinen nur der bei Furtwängler mit Bestimmtheit als antik anzuerkennen, doch muß hervorgehoben wèrden, daß Lavater nicht zu der Zahl derer gehörte, die „ihre tiefblickende Kennerschaft durch Verdächtigungen zu beweisen" suchten[1]), wie es um die Wende des 18. Jahrhunderts üblich wurde, sondern daß ihn weit mehr als die Echtheit der Gemmen die Physiognomie der dargestellten Persönlichkeit interessierte. Diese Wahrnehmung kann man bei Lavaters Betrachtung aller antiken Bildnisse machen.

Eine größere Anzahl griechischer Porträts (auf fünf Tafeln A bis E) finden sich im fünften Fragment des III. Bandes[2]).

Lavater beginnt dieses Kapitel mit Zitaten aus Winckelmann über „die höhere Schönheit der altgriechischen Menschengestalt"[3]) und die glückliche Bildung des äußeren Menschen im Süden überhaupt. Er hebt besonders Winckelmanns Äußerung hervor, daß ein Beweis für die außerordentliche Schönheit der Griechen in der Tatsache liege, „daß sich gar keine gepletschten Nasen unter ihnen finden, welches die größte Verunstaltung des Gesichtes sei".

Die erste Tafel (A)[4]) in dieser Reihe griechischer Porträts bringt die Bildnisse von vier Weisen: zwei namenlosen Philosophen, Hippokrates und Priamus. Lavater bemerkt in allen vier Köpfen den Ausdruck der Größe. Er versteht darunter über ihre Mitwelt „emporstrebende Empfindung und Würkungskraft" und versucht diese Eigenschaft bei jedem einzelnen noch genauer zu bestimmen.

---

1) Goethe in Kunst und Altertum 1823, Bd. IV, Heft 1, S. 152. Vgl. auch Goethes Werke in der Weimarer Ausgabe, 49. Band, 2. Abteilung, 1900, S. 102.

2) S. 48 bis 57.

3) Nach Winckelmann wohnten die schönsten Griechen im ionischen Kleinasien. Vgl. Phys. Fragm., Bd. III, S. 49.

4) S. 50.

Über den ersten namenlosen Weisen vergleiche man das oben auf S. 29 in dem Abschnitt über Homer Gesagte. Die zweite Abbildung auf Tafel A, die Lavater sonderbarerweise ohne Namen wiedergibt, geht auf das im VI. Bande von Sandrarts Teutscher Akademie auf Tafel n gebrachte Porträt des Alcäus[1]) zurück, das nach einer mytilenischen Bronzemünze, deren andere Seite das Bildnis des Pittakus zeigte, gestochen ist. Der Priamus ist auf das bei Sandrart im selben Bande, Tafel i, befindliche Bild und Hippokrates auf das ebenfalls im selben Bande bei Sandrart, Tafel ff wiedergegebene Porträt[2]) zurückzuführen. Von dem Arzte Hippokrates findet sich auf der Tafel D[3]) ein zweites Bildnis, an dem Lavater jedoch den gleichen Ausdruck der Größe vermißt; diesem Porträt liegt das Bildnis auf der einen der beiden Münzen der Insel Kos, auf denen uns die Züge von Hippokrates erhalten sind, zugrunde[4]).

Die nächste Tafel (B)[5]) bringt gleichfalls die „Gesichter" von vier großen und bedeutenden Männern: Melanthus, Praxiteles, Aristoteles und Plato. Aus den Gesichtszügen des griechischen Malers Melanthus, vor allem aus der ungewöhnlich großen Stirn, liest Lavater mehr einen unbezwinglich feurigen als erhabenen Charakter heraus, und in dem Antlitz von Praxiteles nimmt er ein seltsames Gemisch von „natürlicher Größe und angeflickter Kleinheit" wahr. Beide Bildnisse finden sich bei Sandrart, Band VII, Tafel E. Aristoteles, dessen Gesicht nach Lavaters Meinung trotz der Mängel der Zeichnung den unverkennbaren Stempel der Größe trägt, ist der Abbildung bei Sandrart, Band VI, Tafel gg nachgestochen. Daß dieses Bild Aristoteles darstellt, ist stark zu bezweifeln. Es zeigt nichts von der schlichten Forscher-

1) Das von Visconti in seiner Iconographie grecque 1808 gebrachte Porträt des Alcäus stimmt mit dem bei Sandrart überein.

2) Dieses geht auf eine Zeichnung von Rubens zurück.

3) S. 53.

4) Vgl. bei Visconti, der auch eine Büste von Hippokrates bringt, pl. 32, Nr. 1 und pl. 57, Nr. 2.

5) S. 51.

physiognomie der lebensgroßen Marmorstatue des Palazzo Spada zu Rom und weicht auch von allen anderen uns überkommenen Porträts[1]) des Aristoteles ab, der doch, wie es uns geschichtlich bezeugt ist, nach mazedonischer Art „avait le menton rasé et la chevelure courte, les yeux petits, les joues ridées et la figure maigre“[2]).

Das Bild des Plato auf Tafel B, an dem Lavater nur noch in der Form des Ganzen und in der Nase Spuren seiner Göttlichkeit wahrnimmt, findet sich bei Sandrart, Band VI, Tafel gg. Für Plato scheint Lavater damals gleichfalls eine besondere Vorliebe empfunden zu haben. Im selben Kapitel bringt er ein zweites Bildnis des großen Philosophen[3]), in dem er jedoch ebenfalls nicht das Wesentliche seiner Persönlichkeit erkennen kann, und das wir wohl auch kaum für ein Porträt Platos ansehen dürfen.

Es ist uns zwar noch nicht gelungen, das Bildnis Platos nachzuweisen[4]), da das von Silanion noch zu Lebzeiten des Philosophen im Auftrage des Mithridates geschaffene Porträt uns nicht selbst erhalten ist; jedoch aus einer Anzahl von Kopien nach diesem Porträt können wir für das Wesentliche der Formengebung und Auffassung des Originals Rückschlüsse ziehen[5]). Auf eine

---

1) Vgl. in Viscontis Iconographie grecque das Kapitel über Aristoteles und bei Faber, Imagines illustrium, Antwerpen 1598, Abb. 27. Visconti führt die Bildnisse des Aristoteles auf ein Werk des Bildhauers Gryllion zurück.

2) Näheres vgl. bei Visconti.

3) S. 53, Tafel D. Gegen Ende seines Lebens urteilte Lavater abfällig über Plato. Vgl. Denkschrift zur hundertsten Wiederkehr von Lavaters Todestag a. a. O., S. 493, Anm. 229.

4) Ein großer Teil der angeblichen Porträts haben sich als „des têtes idéales et barbues de Bacchus Indien“ erwiesen (Visconti). — Die Herme im Berliner Museum (Nr. 300) ist das einzige inschriftlich bezeichnete Bildnis des Plato und deshalb wertvoll, leider ein sehr spätes rohes Werk.

5) Eine solche Kopie ist z. B. bei Franz Winter („über die griechische Porträtkunst“, Berlin 1894) abgebildet; man vergleiche auch die bei E. Braun in den Monumenti inediti, 1839, Tafel VII abgebildete Marmorstatue.

solche Kopie geht wahrscheinlich auch das einer Zeichnung von Rubens entsprechende Porträt Platos im II. Bande der Fragmente[1]) zurück, das nach Lavaters Urteil zwar „tief unter allem, was wir von Platos Gesicht ahnden, steht, aber dennoch unzerstörbare Rudera platonischen Prophetengeistes enthält". Lavater bemerkt, daß dieses Antlitz mehr den denkenden als den fühlenden Seher verbildlicht, wie wir ja auch von Silanions Bilde annehmen, daß es mehr den ernsten, strengen Forscher als den göttlichen Seher verkörperte.

Gelegentlich bringt Lavater[2]) von Plato auch noch ein „Mundstück" mit prächtig darumwallendem Bart[3]), aus dem er die Eigenschaften der Weisheit und Güte herausliest.

Die nächste Tafel (C)[4]) in dem Fragment über griechische Gesichter bringt in einem Stich des Lips nach Rubensscher Zeichnung den größten Redner des Altertums, Demosthenes (Abb. 3), einen Kopf von außerordentlich charakteristischer Physiognomie. Lavater hebt den in jedem Zug bemerkbaren Ausdruck ruhiger, selbstbewußter, bestimmter Kraft hervor. Daß diese packende, nicht wieder zu vergessende und mit niemand sonst zu verwechselnde Physiognomie, die uns in zahlreichen, der Bedeutung nach unanfechtbaren, auf das statuarische Porträt[5]) des Polyeuktos zurückgehenden Bildnissen erhalten ist, Demosthenes darstellt, wissen wir erst, seitdem die mit seinem Namen versehene herkulanische Bronze im Jahre 1753 ans Licht kam.

An dem als Vignette beigefügten Bildnis des Demo-

1) S. 284 in dem Fragment „Religiöse Schwärmer, Theosophen und Seher".

2) Phys. Fragm., Bd. II, S. 71.

3) Dabei vergißt Lavater nicht, das bekannte Wort Winckelmanns über Platos Bart anzuführen.

4) S. 52.

5) Auch die fälschlicherweise sitzenden Statuen aufgesetzten Köpfe sind auf das Bildnis von der Hand des Polyeuktos zurückzuführen. — Die bekanntesten Statuen von Demosthenes befinden sich im Vatikan und zu Knowles in England.

sthenes, das auf dasselbe Original zurückgeht und vermutlich dem Stiche Kilians bei Sandrart, Band VI, Tafel ff, nachgestochen ist, vermißt Lavater die Schärfe und Bestimmtheit des Ausdrucks und nennt diese Abbildung sonderbarerweise aus diesem Grunde „verdeutscht".

Wenn Lavater nichts davon äußert, daß bei den Porträts des Demosthenes der Mund fest geschlossen,

Abb. 3. Demosthenes.
(Nach einer Zeichnung von Rubens.) Phys. Fragm. Bd. III, S. 53. (Text s. S. 35.)

die Oberlippe eigentümlich verzerrt und die Unterlippe gegen das Zahnfleisch gepreßt erscheint, wodurch der Naturfehler des Stammelns zum Ausdruck gebracht wird, so ist uns das erklärlich, weil er nur diese Abbildungen en face bringt, wirkliche Büsten von Demosthenes vielleicht gar nicht gesehen hat, und man diese physiognomisch interessante Erscheinung vor allem im Profil wahrnimmt[1]).

1) Visconti hebt hervor, daß Michelangelo bei seinem Moses denselben Fehler durch eine ähnliche äußere Bildung ausgedrückt hat.

Auf der nächsten Tafel (D)[1]) finden sich außer den vorher erwähnten Homer, Hippokrates und Plato „verkleinstädtelte Abbildungen" von Zaleucus, Cimon, einer „Sibilla", Hesiod, Pittakus und Solon, die nach Lavaters Überzeugung alle etwas von dem Ausdruck der Größe ihrer ursprünglichen Physiognomie eingebüßt haben. Von Zaleucus[2]) und Hesiod bringt Sandrart, Band IV, Tafel 5 und Tafel 12, zwar auch Abbildungen nach Gemmen aus der Sammlung Ursini in Rom, doch weichen sie von denen bei Lavater so sehr ab, daß man letztere wohl besser nicht auf diese, sondern auf die genau mit den Abbildungen in den Fragmenten übereinstimmenden Stiche bei Faber[3]) zurückführt. Die Bildnisse des griechischen Malers Cimon und der „Sibilla" lassen sich nicht näher nachweisen. Der Kopf des Pittakus findet sich bei Sandrart Bd. VI, Tafel n[4]). Das letzte Bild auf Tafel D gehört eigentlich nicht in die Reihe der griechischen Porträts. Diesem Bildnis des „Solon" liegt einer der vier Steine zugrunde, die diesen Kopf mit der Beischrift „*COΛΩNOC*" zeigen, Arbeiten des 16. bis 17. Jahrhunderts, welche auf einen verschollenen antiken Stein von der Hand des Steinschneiders Solon zurückgehen. Seit Baudelot[5]) sieht man in diesem Kopf nicht mehr Solon, sondern Mäcenas, und Furtwängler[6]) hält diesen Kopf für ein Bildnis des Cicero. Es hätte Lavater bekannt sein können, daß bereits Stosch[7]) und auch Winckel-

---

1) S. 53.

2) Oder Zeleucus der Locrenser.

3) Bei Faber a. a. O., Nr. 68 und Nr. 150 ist das Bild des Hesiod nach einem alten Marmor und das des Zaleucus nach einer Silbermünze der Locrenser gestochen.

4) Vgl. auch Visconti a. a. O. pl. III, Nr. 2 und Goris Museum Florentinum 1731—66, Bd. II, pl. 42, 5 bei Reinach pl. 20.

5) Vgl. die Abhandlung des Baudelot de Dairval v. J. 1723 in Hist. de l'Acad. des Inscr., t. III, p. 268.

6) a. a. O., Bd. II, S. 240.

7) a. a. O., Nr. 62.

mann[1]) dieses Porträt nicht mehr als Solon, sondern als Mäcenas bezeichnen.

Wenn Lavater bei den Bildnissen der Tafeln A bis D infolge der Mangelhaftigkeit der Zeichnung oder der nicht erschöpfenden Wiedergabe der dargestellten Persönlichkeit manches zu tadeln hat, so erregen die beiden unbenannten Köpfe der Tafel E die größte Begeisterung in ihm. Er bewundert die Würde und den Adel dieser Köpfe, die schönmännliche Natur, den unverzerrten großen Blick, die runzellose und doch männliche Stirn, die reine, kraftvolle Nase, den mannhaften Mund, und wünscht, daß man aus der Mannigfaltigkeit und Kraftlosigkeit seines Zeitalters wieder zu solcher Einfachheit, Harmonie und Kraft zurückkehren könnte. Beide Bildnisse, die nach Herrn Pestalozzis Mitteilung Drusus und Germanikus darstellen, zeigen Typen, die mehrfach auf Gemmen wiederkehren. Die Vignette zu diesem Abschnitt bringt eine Abbildung von Bacchus und Ariadne.

Am Schlusse des Fragments über griechische Gesichter sind die Köpfe von „Diomedes und Ulysses“[2]) abgebildet, in denen Lavater die altgriechische Physiognomie am reinsten ausgeprägt findet. In ihren Profilen bemerkt er „Gedrängtheit, Einfachheit und feste Zusammenstimmung“. Diese Köpfe, die nach Lavaters Äußerung sich auf einer Vase aus dem Stoschschen Museum, nach Winckelmann jedoch auf einer Gemme dieser Sammlung[3]) befinden, gehören zu einem heute im Antiquarium der Königlichen Museen zu Berlin befindlichen

---

1) Geschichte der Kunst des Altertums, 11. Buch, 2. Kap., § 8. Winckelmanns Werke a. a. O., Bd. VI, S. 175.

2) Dieselbe Abbildung ohne Text findet sich bereits im I. Bande der Fragmente auf S. 44.

3) In den Monumenti antichi inediti findet sich auf S. 207 dieselbe Abbildung; dazu heißt es im Text, S. 208, Zeile 3 ff.: „che (Odysseus) vedesi unito con quello di Diomede in una gemma del museo Stoschiano al Num 153 . . .

geschnittenen Stein und stellen Hephästos und Athene dar[1]) (Abb. 4).

Außer griechischen Porträts enthalten die Physiognomischen Fragmente aus der alten Welt noch die Bildnisse von fünf römischen Helden[2]): Scipio, Titus, Tiberius, Brutus und Cäsar. Der physiognomisch erläuternde Text zu diesem Kapitel ist, von wenigen Zusätzen Lavaters abgesehen, von Goethe[3]) verfaßt und enthält kaum etwas, was auf Lavaters Auffassung von der römischen Bildniskunst Schlüsse erlaubte oder etwa andeutete, daß Lavater sich der Größe der realistischen römischen Porträtkunst

Abb. 4. Hephästos und Athene.
(Nach einer Gemme aus der Sammlung Stosch.)
Phys. Fragm. Bd. I, S. 44. (Text s. S. 89.)

bewußt war. Daher wende ich mich gleich den Abbildungen zu.

Wenn Oettingen meint[4]), daß diese historischen Bildnisse außer dem von Lips nach Rubens gezeichneten Brutus auf „irgendwelchen" antiken Originalen oder auf „frei erfundenen Idealköpfen" beruhen, so ist die letzte Annahme falsch: die drei Kaiserporträts hat Lavater aus

---

1) Vgl. Furtwängler, Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium, Berlin 1896, S. 196.

2) Band II, S. 254 bis 259.

3) Über den genauen Anteil vgl. Hellen a. a. O. und Weimarer Goethe-Ausgabe, Bd. 37.

4) a. a. O., Bd. 37, S. 297.

Sandrart entnommen, und Scipio geht auf eine Zeichnung von Rubens zurück, ebenso wie die Umrißzeichnung von Cäsar.

Abb. 5. Brutus.
(Nach einer Zeichnung von Rubens.)
Phys. Fragm. Bd. II, S. 256. (Text s. S. 41.)

Von dem Bildnis des Scipio in den Fragmenten sei hier festgestellt, daß es mit dem uns überlieferten Porträt[1])

1) Scipio ist einer der wenigen Republikaner aus vorcäsarischer Zeit, dessen Bildnis uns auf mehreren Gemmen und Büsten erhalten ist. Die beiden wichtigsten Büsten befinden sich im capitolinischen Museum und im Palazzo Rospigliosi zu Rom. Vgl. Näheres in Viscontis Iconographie romaine (1818—1820), Bernoullis Römischer Ikonographie (1882—1891) und dessen Aufsatz über die Bildnisse des älteren Scipio, Basel 1875.

ungefähr im Gesamteindruck und in folgenden Kennzeichen übereinstimmt: der Kahlgeschorenheit und Bartlosigkeit, den tiefliegenden Augen, der unten vorquellenden und etwas gerunzelten Stirn[1]), den schlaffen Wangen[2]), den von den Nasenflügeln um die Mundwinkel herumlaufenden Falten, der schmalen Oberlippe, dem vorstehenden kleinen Kinn, dem kurzen, dicken Hals mit mäßigem Doppelkinn und dem ernsten, strengen Ausdruck. Die Art, wie die Augen starr nach oben gerichtet sind, und die außerordentlich bewegte Nasenlinie sind Übertreibungen des Zeichners.

Brutus[3]) ist, wie bereits oben erwähnt, dem Stich des Westermann nach Rubens von Lips in zwei Darstellungen nachgestochen, einmal vollständig ausgeführt und einmal im Umriß[4]) (Abb. 5). Über Brutus hat Goethe mit besonderer Begeisterung gesprochen. Als physiognomisch bedeutsam betont er vor allem die steile Stirn mit den „Höckern" und gewölbten Augenknochen, den aus jedem Zug sprechenden „entschlossenen Tatengeist" und den „zusammengeknoteten Drang".

Das Bildnis Cäsars ist diesem Fragment gleichfalls in einem vollständig ausgeführten Stich und in einer Umrißzeichnung beigefügt. Goethe bemerkt, daß in dem Stich der ursprüngliche Ausdruck der strengen Majestät ins beinahe Unerträgliche gesteigert sei und von einer ehernen „übertyrannischen Selbstigkeit" spreche, während aus dem Umriß dem Beschauer reine menschliche Größe entgegenstrahle. Dieser Kopf des Cäsar findet sich bei Sandrart Band IV, Tafel C c c, wo im Text bemerkt wird,

---

1) Diese sind also nicht, wie Goethe meint, nur Fehler der Zeichnung.

2) Die charakteristische Doppelnarbe ist auf dieser Zeichnung nicht sichtbar.

3) Näheres über Brutus vgl. bei Bernoulli.

4) Ein drittes Bild von Brutus befindet sich in der französischen Ausgabe der Phys. Fragm., vgl. Bd. IV der Ausgabe von 1908. Tafel XXXXVII.

daß diese Abbildung auf eine vortreffliche alte Statue aus dem Palast der Conservatori auf dem Kapitol zurück geht[1]).

Der Kopf des Tiberius entspricht dem Bildnis bei Sandrart, Band IV, Tafel E e e, das angeblich nach einem Marmorbrustbild im Kapitol gezeichnet ist[2]). Das Bildnis des Titus findet sich bei Sandrart im selben Bande auf Tafel N n n, wo es heißt, daß dieser Kopf nach einer alten Statue, wie sie diesem Kaiser um seiner Verdienste willen sehr zahlreich gesetzt wurden, gestochen ist. In beiden Köpfen der Fragmente hat der Ausdruck gegenüber den Abbildungen bei Sandrart an Schärfe verloren.

Außer der Apollo- und der Herkulesstatue und den erwähnten griechischen und römischen Porträts bringen die Physiognomischen Fragmente noch als Vignetten Stiche nach einer hellenischen Münze und einer Gemme. Am Schlusse des Abschnitts über Brutus[3]) findet sich eine Abbildung des von Agathokles in Baktrien zur Erinnerung an Alexander den Großen geprägten Tetradrachmenstücks[4]) aus der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts, auf dem Alexander mit dem Attribute des Herakles, dem Löwenfell, erscheint.

An anderer Stelle[5]) ist ohne weiteren Text die Abbildung einer Gemme eingefügt, einer von Winckelmann hochgeschätzten Arbeit des Dioskorides, die sich heute im Britischen Museum befindet, auf der Hermes stehend dargestellt ist, den Körper im Profil, den Kopf nach vorn gewandt, auf der linken Schulter die Chlamys, die Rechte mit dem Kerykeion gesenkt, in der Linken eine Schüssel mit einem Widderkopfe.

Betrachten wir zusammenfassend Lavaters Verhältnis zur griechischen Kunst[6]).

1) Vgl. Sandrart, Bd. IV, S. 71.

2) Vgl. den Text bei Sandrart, Bd. IV, S. 82.

3) Bd. II, S. 258.

4) Vgl. Imhoof-Blumer, Porträtköpfe auf antiken Münzen hellenischer und hellenisierter Völker, Leipzig 1885, S. 14.

5) Phys. Fragm., Bd. II, S. 47.

6) Denn, wie schon angedeutet, bringt Lavater von der römischen Porträtkunst nur einige für seine Kunstanschauung belanglose Beispiele

Ihn interessieren vor allem Büsten, Gemmen und Münzen.

Er hat die durchaus richtige allgemeine Empfindung, daß die griechische Kunst nicht allein einseitig eine rein formale Schönheit, bei welcher der Kopf nur als Teil des Körpers Beachtung findet, typisch zu verkörpern sucht, wie man oft behauptet hat, sondern daß sie die Form als Trägerin geistigen individuellen Ausdrucks zu bewerten und zu gestalten sich bemühte. Hierbei unterscheidet Lavater jedoch nicht geschichtlich zwischen den einzelnen Epochen. Er weiß nichts davon, wie die griechische Kunst beginnt mit der Darstellung des einförmig naiv Lächelnden, sich dann der nach Polyklets Kanon konstruierten Musterschönheit bemächtigt und schließlich in einen ausgesprochenen Realismus verläuft.

Ganz unklar bleibt Lavater sich darüber, wodurch der Eindruck der Schönheit und „Einfalt der griechischen Gesichter" hervorgerufen wird. Das schöne wohlgefällige Ebenmaß, die nach dem ἐνθμὸς geregelte Form der griechischen Kunstwerke kommt ihm eigentlich gar nicht zum Bewußtsein. Er bleibt nur bei allgemeinen Redensarten stehen. Bei der Erwägung, ob die gerade oder die gewellte Linie am ausdruckvollsten sei, kommt Lavater, der Bewunderer der griechischen Physiognomie, sogar zu dem Schluß, daß das für die griechischen Kunstwerke physiognomisch typische Profil, in dessen Einheit und Einfalt Winckelmann die „Ursache der Großheit und der sanften Harmonie" erkannte, gemein, gewöhnlich zu nennen sei[1]), und in späteren Jahren warnt er den Künstler:[2]) „Ich bitte Sie recht sehr, den sogenannten griechischen Profilen gänzlich abzusterben. a) Sie sind durchaus widernatürlich. b) Sie machen alle Gesichter dumm. c) Sie bringen eine langweilige Einerleiheit in den Charakter. d) Sie sind der Tod der freien Kunst."

1) Z. B. Phys. Fragm., Bd. I, S. 128.

2) In seiner Handbibliothek für Freunde, vgl. Meusels Neue Miscellaneen artistischen Inhalts, 1802, S, 549—569, St. XIII, S. 568.

Die Italiener.

Fast alles, was sich von italienischer Kunst in den Physiognomischen Fragmenten findet, hat Bezug auf Raffael, dem „einzigen unter Tausenden, dessen unsterbliche Werke Lavaters Seele umfassen, als wenn ein unsichtbarer himmlischer Geist in die Atmosphäre seines Körpers trete“[1]).

Lavater erblickt in Raffael den größten Maler überhaupt. Er hat noch kein einziges Werk gesehen, das den Arbeiten dieses Malers gleichkäme[2]). Sie erscheinen ihm unerreichbar und unnachahmlich. Er hat wahrgenommen, daß alle Kopien nach diesem Meister an Gehalt verlieren, „geistloser, unedler, roher“ als seine Originale seien. Selbst die beste Kopie nach ihm fand er dem Original gegenüber kaum erträglich, dagegen selbst in einer sehr mittelmäßigen Kopie nach ihm meist noch Vorzüge vor sehr guten Originalen anderer Künstler. Denn

„Was von Großen kommt, verliert nie gänzlich das Große;
Muß es auch rohe Hände, die alles vergröbern, durchwandern.“[3])

---

1) Phys. Fragm., Bd. I, S. 120.

2) Phys. Fragm., Bd. I, S. 114.

3) So sagt Lavater bei der Betrachtung einer heiligen Familie nach Raffael aus seinem physiognomischen Kabinett. Das physiognomische Kabinett ist eine heute auseinandergerissene und zerstreute Sammlung von Kupferstichen, alten und neuen Handzeichnungen, Bildnissen und Silhouetten von Freunden, durchreisenden Fremden oder geschichtlichen Persönlichkeiten und — zum großen Teil noch ungedruckten — Sprüchen in hexametrischer Form, in denen Lavater sein Urteil über einzelne Bilder und Künstler ausgesprochen hat. Vgl. Georg Gessners Lebensbeschreibung Lavaters, Winterthur 1802, Bd. III. Die in dieser Arbeit herangezogenen Aussprüche sind den Manuskripten Lavaters auf der Züricher Stadtbibliothek entnommen.

Über das Kolorit bei Raffael will Lavater nichts weiter sagen, als daß man darüber oft parteiisch abgeurteilt habe. Er denkt hierbei wohl an einseitige Urteile, wie das von Mengs in seinen „Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei“[1]: „Raffael blieb allezeit gegen Correggio und Tizian in seiner Färbung dick und schwer scheinend, so daß dieses der Kunstteil ist, worin nicht er, sondern hauptsächlich Tizian nachgeahmt werden muß.“

Wie Lavater darüber urteilte, erhellt aus einer Stelle seines Tagebuches vom 22. Juli 1774. Bei Gelegenheit des Besuches der Düsseldorfer Galerie notiert er sich[2]: „In dem italienischen Saal — (sah ich) — ein Stück einer heiligen Familie von Raffael, das in Absicht auf Zeichnung, Expression und K o l o r i t , (setz' ich, trotz aller neuen Künstler und Kritiker hinzu) über alles geht.“

In den Physiognomischen Fragmenten äußert sich Lavater hauptsächlich nur über die Zeichnung und die Expression in Raffaels Werken. Er behauptet vorweg, daß beide über alle Beschreibung und alle Nachahmung erhaben seien.

Raffaels Zeichnung nennt Lavater bestimmt, ununterbrochen, eindeutig, und meint, daß hiervon selbst im gröbsten Nachriß noch Spuren vorhanden seien[4]. Besonders in den Umrissen der raffaelischen Köpfe bemerkt er etwas außerordentlich Scharfreines, Bestimmtes,

---

1) Reclamsche Ausgabe, S. 46.

2) Zu vergleichen im 16. Bande der Schriften der Goethe-Gesellschaft, S. 317.

3) Phys. Fragm., Bd. I, S. 114.

4) Phys. Fragm., Bd. I, S. 115. Im Brief an Herrn Bibliothekar Martin Greffer in St. Gallen spricht Lavater gleichfalls von der „an Härte grenzenden Bestimmtheit Raffaels“. Vgl. Meusel a. a. O. St. II S. 553. Ähnliches äußert Winckelmann über die Zeichnung Raffaels. Vgl. Winckelmanns Werke in der Ausgabe von Eiselein. Bd. VII, S. 134.

das sie über die gewöhnliche „Irdigkeit“ erhebe[1]). Er hat oft beobachtet, daß der Kopist, sobald er diese scheinbare Schärfe zu mildern suche, den raffaelischen Gesichtern ihre höhere Menschlichkeit nehme[2]).

In ganz richtiger Empfindung stellt Lavater in bezug auf die Bestimmtheit der Zeichnung Raffael mit Dürer zusammen und bekundet damit einen für seine Zeit immerhin erstaunlichen Weitblick. Er sagt[3]): „Der Künstlerjüngling, dessen sonst richtige, genau darstellende Zeichnung den einzigen Fehler der Härte hat, wird Mann — Raffael oder Dürer sein.“

Lavater betont, daß Raffael mehr als irgendein anderer der ihm bekannten Maler die Harmonie körperlicher und moralischer[4]) Schönheit gefühlt und studiert habe.[5]) Er ist mit Mengs einer Meinung darüber, daß „Raffael vor allem daran dachte, wie sich die Seele des Menschen befinden möge, wenn sie das fühlte, was die Geschichte erzählte, wie der Mensch sich könnte vorher befunden haben, wie sich die dargestellte Regung äußere, und welche Glieder er zur Ausführung seines Willens brauche; daß Raffael diesen die meiste Bewegung gegeben und die anderen habe ruhen lassen; daß man daher bei ihm oft gerade und einfältige Stellungen, welche die Seele angehen, neben stark bewegten, welche die geäußerte Regung darstellen sollen, bemerke.“[6])

---

1) Phys. Fragm., Bd. IV, S. 402.

2) An anderer Stelle (Bd. I, S. 115) betont Lavater gleichfalls: Die Charaktere der Personen auf einem Raffaelschen Bilde erscheinen um so viel schlechter, unedler, niedriger, als die Umrisse gröber, roher und tiefer unter der Simplizität des Originals sind.

3) Phys. Fragm., Bd. II, S. 222.

4) Lavater, der Theologe, für den es immer auf das Gute und Böse ankommt, setzt moralisch im Gegensatz zu körperlich, dort, wo man, metaphysisch scheidend, von körperlich und geistig sprechen würde.

5) Phys. Fragm., Bd. I, S. 117.

6) Mengs a. a. O., S. 49/50.

So findet Lavater z. B. in der Stellung der Figuren auf dem Bilde des ungläubigen Thomas von Raffael[1]) Bewegung und Ruhe überall glücklich vereinigt und in der Stellung allein die Gemütszustände richtig und bestimmt ausgedrückt.

Die Schönheit eines Charakters habe, meint Lavater, vier verschiedene, aber wohl zusammenstimmende Expressionen: die ganze Gestalt, den Umriß des Gesichtes, die Miene und die Stellung, und in der Harmonie, Homogenität dieser vier Expressionen sei Raffael ein großer Meister[2]), wie das auch schon von Mengs richtig erkannt wurde[3]).

Das Wesentliche hierbei erblickt Lavater darin, daß Raffael die Harmonie körperlicher und geistiger Schönheit intuitiv gefühlt und erfaßt habe. In dem Kapitel über die Physiognomik als Wissenschaft vergleicht er in dieser Beziehung Dürer mit Raffael und urteilt, nicht ohne Übertreibung: „Albrecht Dürer maß, Raffael maß und fühlte den Menschen; jener zeichnete Wahrheit, wissenschaftlich, dieser, gemessene, idealisierte und doch nicht weniger wahre Natur.

Der bloß wissenschaftliche Physiognomist mißt wie Dürer; das physiognomische Genie mißt und fühlt wie Raffael[5])."

Man könne, fährt Lavater fort, Raffael nicht genug studieren, doch übe er nur das Gefühl für die erhabensten Gesichtszüge. Alles Gemeine und Niedrige habe er vermieden darzustellen[4]). Wie man Einfachheit, großen Sinn, stille Größe und unerreichbare Erhabenheit ausdrücke, das sei am besten von ihm zu erlernen[6]). Bei seinen Bildern fühle man stets, daß man es mit großen,

---

1) Phys. Fragm., Bd. I, S. 116.
2) Phys. Fragm., Bd. I, S. 115.
3) Vgl. Phys. Fragm., Bd. I, S. 182.
4) Phys. Fragm., Bd. I, S. 55.
5) Phys. Fragm., Bd. III, S. 59.
6) Phys. Fragm., Bd. IV, S. 160.

edlen Menschen zu tun habe[1]). In diesem Sinne hält Lavater es für angebracht, ihn im Vergleich zu anderen Malern einen „apostolischen" Mann zu nennen[2]). Er findet, daß Holbein uns z. B. in seinem Judas nur den Verräter, Raffael dagegen zugleich den Apostel zeigt[3]). Auf dem Abendmahl in den Loggien des Vatikans hat Lavater lange das Gesicht des Verräters vergeblich gesucht, mehrere gefunden, die es allenfalls sein könnten, aber keines, das es ganz ist[4]). Diese Erfahrung konnte Lavater wohl nur dann machen, wenn er die Jünger nur einzeln nach ihrem Gesichtsausdruck und nicht auch nach ihrer Stellung innerhalb des Bildes, nach ihrem Zusammenhang mit den anderen Figuren beurteilt hat.

Im übrigen hat er mit diesen Bemerkungen recht: der Knabe in der Transfiguration z. B. empfindet alle Schmerzen und Pein der Gicht, ohne daß man einen widerlichen und häßlichen Eindruck davon empfängt; die schrecklichste von Raffaels Darstellungen, der bethlehemitische Kindermord, erregt mehr Mitleid als Abscheu; auch haben wir nichts unter Raffaels Werken, das einer Karikatur gliche.

Als äußeres Kennzeichen des großen Charakters Raffaelischer Köpfe hebt Lavater die vorstehende Oberlippe hervor. Bei fast allen Profilköpfen auf Werken dieses Meisters fand er eine vorstehende Oberlippe, und er, Lavater, hat noch nie einen Menschen mit diesem Zug im Gesichte gesehen, der sich nicht über den gemeinen Kreis der Menschen erhob[5]). Daneben nahm er selbst

---

1) Phys. Fragm., Bd. IV, S. 455 und Bd. I, S. 116.

2) Phys. Fragm., Bd. III, S. 58.

3) Phys. Fragm., Bd. I, S. 82.

4) Phys. Fragm., Bd. IV, S. 454. Dieses Abendmahl ist wie alle Loggienbilder weder von Raffael gezeichnet noch gemalt, sondern nur unter seiner Leitung von seinen Schülern ausgeführt worden. Vgl. Crowe und Cavalcaselle, Raffael, sein Leben und seine Werke. Übersetzt von Carl Aldenhoven, Leipzig 1883—1885, Bd. II, S. 418.

5) Phys. Fragm., Bd. IV, S. 455. Nach Ed. v. d. Hellens Ausführungen (a. a. O., S. 93) ist Lavater zu dieser Beobachtung angeregt

in den erhabensten Werken Raffaels eine unaussprechliche Einfalt wahr, der zugleich etwas Menschliches, Vertrauliches eigen sei, wie wir es nie der Antike gegenüber empfinden, die doch Raffael so meisterhaft nachzuahmen verstand[1]). Alle seine Marien, Jesus, Johannes, Joseph hätten, meint Lavater, etwas Häusliches, Bürgerlich-trauliches.[2])

Preziös äußert sich Lavater über die Gestalten raffaelischer Figuren[3]): sie seien edel, „länglicht", ohne Johann von Leukens Hagerkeit, männlich, ohne Glozens Gewaltsamkeit und Überspanntheit, oder Berninis „Rauhigkeit", voll Proportion ohne Ängstlichkeit, voll Leichtigkeit ohne Unbestimmtheit, voll „Zärte" ohne Weichlichkeit.

„Wie die Gemälde Raffaels, sei sein eigenes Gesicht!" Wie seine Werke über die Werke gemeiner Maler, ebenso findet Lavater auch die Gestaltung seines Gesichtes über gemeine Menschenbildung erhaben, wofür ihm selbst die schlechtesten Porträts von diesem Künstler einen Beweis liefern. Dabei gibt Lavater zu bedenken, daß doch, wie er an anderer Stelle auseinandersetzt, die schöne Natur unerreichbar sei, daß auch die besten Porträts von Raffael den eigentlichen Charakter seiner Größe nicht zum Ausdruck bringen können, daß Raffaels Gesicht also in Wirklichkeit noch viel erhabener gewesen sein müsse, als auf allen seinen Bildnissen.[4])

Die Fragmente bringen fünf Porträts von Raffael: vier im I. Bande auf S. 115 von M. Wachsmut und eins im III. Bande auf S. 58 von H. Lips gestochen. Von diesen Bildnissen, von denen Zimmermann schrieb[5]):

---

worden durch die Bemerkung Goethes im I. Bande d. Phys. Fragm. (S. 200). Merkwürdigerweise ist für die meisten griechischen Idealköpfe gerade eine kurze Oberlippe charakteristisch.

1) Phys. Fragm., Bd. I, S. 127.
2) Phys. Fragm., Bd. III, S. 60.
3) Phys. Fragm., Bd. I, S. 115.
4) Phys. Fragm., Bd. III, S. 58.
5) An Lavater, 14. April 1775. Züricher Stadtbibliothek.

„Sie sind himmlisch schöne Jünglinge", wird man allerdings nur das letzte als Raffaels Porträt anerkennen. Die drei ersten Köpfe auf S. 115, die, wie Lavater selbst bemerkt, anscheinend auf ein Original zurückgehen, kann man, da nichts anderes dafür in Betracht kommt, mit Ruland[1]) auf das angebliche Selbstbildnis Raffaels im Besitze des Fürsten Czartoryski[2]), das er für Fr. Francia gemalt haben soll, zurückführen. Nach Crowe und Calvacaselle[3]) ist dieses Bild jedoch weder das Porträt Raffaels noch von diesem selbst gemalt. Der vierte Kopf auf S. 115 geht auf einen Stich des Matthys Pool zurück, auf dem dieser Kopf mit langen, gewellten Haaren, der fälschlich für Raffaels Porträt ausgegeben wurde, dargestellt war.

Dem Bildnis Raffaels im III. Bande der Fragmente[4]) liegt wohl das Florentiner Selbstporträt zugrunde.

Über die vier angeblichen Porträts Raffaels im I. Bande bemerkt Lavater allgemein, daß sie, jedes im verschiedenen Grade, die edle hohe Einfalt seines Geistes ausdrücken.

Mehr Beachtung verdient Lavaters Urteil über das authentische Porträt Raffaels, weil es zugleich ein Urteil über den Künstler Raffael ist. Er äußert sich in dem Sinne: Es sei dieses Gesicht nicht der erhabenste Kopf, der sich denken lasse; dieses Gesicht ließe sich idealisieren, aber ein Raffael mit idealisiertem Gesicht würde sicher nicht Werke schaffen, die uns so menschlich-vertraulich berührten. Dennoch präge sich in diesem Gesicht ein hoher Grad von Erhabenheit aus, der es unmöglich mache, den „einfachen, hohen Charakter seiner Arbeiten" zu über-

---

1) Ruland, The works of Raphael Santi da Urbino, 1876, S. 5.

2) Früher in Paris, jetzt in Krakau.

3) a. a. O., Bd. I, S. 222.

4) Eine Wiederholung desselben Porträts im Umriß ohne Text findet sich auf S. 169 im III. Bande. Raffaels Bild brachten später Wackenroders Herzensergießungen als Titelblatt.

sehen[1]). Das Erhabene dieses Gesichtes liege in der höchsten Einfachheit. Diese Einfachheit und Harmonie sei Resultat der Proportion, des wirklichen Zusammenstimmens der Hauptformen, Flächen und Umrisse. Nichts gegeneinander „Wirrendes", gar nichts Verzerrtes, nichts Scharfes, „Beinigtes", Gewaltsames, alles einfach, lustempfänglich, vollfühlend, trunken im Sehen und im Fühlen! Über dem Ganzen hoher poetischer Sinn! Die „anstrengungsloseste" Empfänglichkeit in der offenen einfachen Stirn und zwischen den Augenbrauen, den Augenbrauen des dichterischen Malers, — „Kunstseele, Naturseele, Kunstverliebtheit, die Naturgefühl ist, im Auge", — die Nase voll Ausdruck des reinsten Adels und „der Mund ein ewiger Buchstabe liebenden Hochgefühls und schmachtender Einfalt!" Haar, Stellung, Hals — alles einfach, evangelisch, apostolisch wie das Gesicht! Das Haar allein, in dessen Darstellung Raffael so ein großer Meister, so ein vortrefflicher Zeichner und so ein tiefsehender Physiognomist gewesen sei[2]), „Ausdruck des hohen Einfaltsgefühls, der ganzen Seele und aller Werke Raffaels".

In dieser der Wirklichkeit nahekommenden Charakteristik in Lavaterscher Ausdrucksweise, der auch der Rezensent des Teutschen Mercurs[3]) seinen Beifall nicht versagte, vermißt man nur eine Andeutung darüber, daß diesem Selbstporträt das eigentlich Individuelle fehlt,

---

1) An anderer Stelle (Bd. IV, S. 172) führt Lavater dazu das Zitat Winckelmanns an, daß eine so schöne Seele wie Raffaels in einem so schönen Körper erforderlich war, um den wahren Charakter der Alten in neueren Zeiten zuerst zu empfinden und zu entdecken.

2) Phys. Fragm., Bd. I, S. 116.

3) In den kritischen Anzeigen des Teutschen Mercurs vom August des Jahres 1777. Hier heißt es: „Wir unterschreiben alles, was der Verfasser (Lavater) Fürtreffliches über Raffaelen sagt. Diese Liebe, Unbefangenheit, Harmlosigkeit und Bonhomie des Gesichtes sei uns bei ihm und bei Shakespeare das untrüglichste Gepräge des schaffenden Genies, das sich auch allen ihren Werken einprägt."

daß dieses oberflächliche Jünglingsantlitz wenig von der Persönlichkeit des Mannes Raffael zum Ausdruck bringt. Man hat auch bereits darauf aufmerksam gemacht, daß ebenso wie diesem Selbstporträt etwas weiblich Anmutiges und Liebenswürdiges anhaftet, der Schädel Raffaels neben unverkennbar männlichen Zügen Merkmale, die an das weibliche Geschlecht erinnern, aufweist[1]).

Von Werken Raffaels bringen die Fragmente natürlich vorwiegend Köpfe. Für den Zweck dieser Arbeit ist es belanglos und dürfte fruchtloses Bemühen sein, bei jedem dieser Köpfe nachzuweisen, wie Lavater in den Besitz der Abbildung gelangte. Es sei nur auf ein Angebot hingewiesen, das Chodowiecki Lavater in einem Briefe[2]) vom Ende des Jahres 1774 machte und das Lavater sicher annahm. Chodowiecki schreibt darin: „. . . . Ich habe eine Sammlung von Zeichnungen bei mir, die ein Maler, namens Reclam in Italien nach allerlei Dingen gezeichnet hat . . . . . landschaftliche Ruinen, Statuen, auch Bauten . . . . . auch Figuren und Köpfe nach Gemälden . . . . . Er war mein Freund, seine Mutter, die seine Erbin ist, hat mir alles zum Verkauf gegeben und zu sehr billigen Preisen.

Der raffaelischen Köpfe sind von Weiberköpfen einer en profil, einer dreiviertel, von Mannesköpfen sieben. Nach raphaelischen Gemälden sind noch die Geduld und die Gerechtigkeit, Jupiter den Amor küssend, Venus den Jupiter bittend, Merkur, Venus, etliche Figuren aus der athenischen Schule usw. Von Statuen . . . . . der Apollon aus dem Belvedere . . . . . Wollen Sie etwas aufs Geratewohl kaufen, so verspreche ich Ihnen nichts Schlechtes zu schicken —“

Außerdem ist daran zu erinnern, daß Johann Heinrich Füßli im Jahre 1770 nach Rom gegangen war und von

---

1) Vgl. Hermann Schaafhausen, Der Schädel Raffaels, Bonn 1883, S. 12.

2) Original auf der Züricher Stadtbibliothek (die Datierung des Tages ist nicht genau erkennbar).

dort aus seinen Herzensfreund Lavater sowohl mit eigenen Entwürfen als auch mit Zeichnungen nach italienischen Malern beschenkte. Auch gab es bereits zu Lavaters Zeit außer zahlreichen Einzelstichen[1]) — heute allerdings schwer zugängliche — Sammelwerke mit Köpfen nach Raffael[2]).

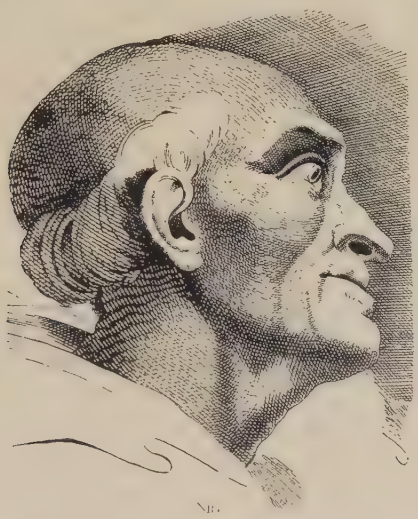

Abb. 6. Mönchskopf.
(Nach Raffael?) Phys. Fragm. Bd. I, S. 198. (Text s. S. 54.)

Hier sei vor allem untersucht, ob die in den Fragmenten gebrachten Köpfe auch mit Recht für Raffael in Anspruch genommen werden dürfen, und auf welchen seiner Werke sie sich nachweisen lassen.

Der einzige Kopf, für den sich gar nichts Übereinstimmendes in den Werken Raffaels aufweisen läßt, ist, wie es bereits Öttingen[3]) festgestellt hatte, der Mönchs-

1) Der Kopf auf S. 399 im IV. Bande, den Lavater Sanftmut nennt, geht z. B. auf einen Stich von Sir Robert Strange zurück.

2) Vgl. die Literatur darüber bei Nagler, Künstlerlexikon, Bd. 14, S. 573.

3) a. a. O., S. 296.

kopf auf S. 198 im I. Bande der Fragmente (Abb. 6). Der weibliche Kopf dagegen auf S. 209 im I. Bande, den Öttingen gleichfalls für nicht nachweisbar im Werke Raffaels erklärt hat, ist der Findung des Moses entnommen[1]). Hierzu stimmt, was Lavater über diesen Kopf in den Fragmenten sagt, daß er nicht ganz richtig gezeichnet sei und nach der Intention des Erfinders nicht allein sich vorbiegen, sondern auch gegen den Zuschauer hinüberneigen sollte.

Der Kopf auf S. 120 im selben Bande hat Ähnlichkeit mit dem Kopf der Muse Euterpe[2]) auf dem Parnaß in der Stanza della Segnatura. Der von Lips gestochene Kopf auf S. 398 im IV. Bande, den Lavater Gerechtigkeit nennt, entspricht dem Kopfe der Sanftmut, einer der von Raffael probeweise in Öl auf die Wand gemalten Figuren neben dem Bilde „Clemens I" in der Stanza di Constantino[3]). Den weiblichen Kopf auf S. 399 im IV. Bande, den Lavater Sanftmut nennt, findet man in dem Kopfe derjenigen unter den Frauen auf dem Bilde der Grablegung[4]), die die ohnmächtig umsinkende Maria in ihren Armen auffängt. Die von Berger gestochene Madonna auf S. 401 im IV. Bande gehört zur großen Heiligen Familie[5]) Raffaels, und der männliche emporsehende Kopf auf S. 403 im gleichen Bande zur Archimedesgruppe auf der rechten Seite der Schule von Athen[6]).

---

1) Eines der vier Bilder in der achten Arkade der Loggien des Vatikans, das von Giulio Romano und Francesco Penni gemalt ist. Vgl. Crowe und Cavalcaselle, Bd. II, S. 420.

2) Das ist die vierte Muse zur Linken vom Apoll.

3) Die in Öl gemalten Figuren der Sanftmut und Gerechtigkeit blieben an der Wand stehen, während die übrigen Bilder im selben Saale al fresco ausgeführt wurden. Vgl. Crowe und Cavalcaselle.

4) Galerie Borghese zu Rom.

5) Im Louvre zu Paris.

6) In der französischen Ausgabe der Physiognomischen Fragmente (vgl. den Anhang des IV. Bandes der Neuausgabe der Fragmente vom Jahre 1908) finden sich noch folgende Köpfe aus den Werken Raffaels: Tafel VIII ein Mönchskopf, der auf der Disputa rechts neben dem

Wenden wir uns nun zu den betreffenden Ausführungen Lavaters. Erwähnt sei zunächst, daß die Fragmente über den Mönchskopf (Band I, S. 198/9) und über den weiblichen Kopf aus der Findung des Moses (Band I, S. 200/1) sich aus Lavaterschem und Goethischem Text zusammensetzen[1]). Jedoch diese, wie auch die meisten übrigen Goethischen Beiträge, die ja nur einen verschwindend kleinen Bruchteil des großen Werkes ausmachen, unterscheiden sich, von den sprachlichen Vorzügen, der Prägnanz und der Anschaulichkeit des Ausdruckes abgesehen, der Qualität, dem allgemeinen Wert nach so wenig von dem Lavaterschen Text[2]), daß eine genaue Gegenüberstellung der beiderseitigen Anteile sich an dieser Stelle erübrigt[3]).

Lavaters Betrachtung der Köpfe Raffaels geht darauf hinaus, festzustellen, welche Charaktereigenschaften der einzelne Kopf erkennen läßt, und — wie schon früher gesagt, es wechseln bei ihm physiognomische mit mimischen oder, wie er es nennt, pathognomischen Betrachtungen — in welchem augenblicklichen Gemütszustand sich die dargestellte Person befindet. Jeder, der unbefangen über derartige experimentelle Physiognomik urteilt, wird zugeben, daß es doch sowohl im allgemeinen als auch für den Physiognomiker von Beruf nur wenig Sinn haben kann, die Charaktereigenschaften gemalter Idealfiguren zu analysieren, und daß man den momentanen Gemütsausdruck einer gemalten Figur, der wirklich vom Künstler

---

Altar zwischen dem Philosophen und dem heiligen Ambrosius sich nachweisen läßt und in dem man den Dominicus erblickt hat; Tafel LVII ein Kopf, der an Gottvater aus der Vision des Ezechiel in der Galerie Pitti in Florenz erinnert.

1) Vgl. den genauen Anteil bei E. v. d. Hellen a. a. O., S. 79.

2) Ausgenommen sind etwa die Abschnitte über Homer und Brutus, über Tierschädel u. a.

3) Nur einer Bemerkung Goethes sei um ihrer Eigentümlichkeit willen Erwähnung getan: „Raffael habe, um Wahrheit, Bedeutung und Wirkung hervorzubringen, selbst die Wahrheit geopfert." (Bd. I, S. 200.)

beabsichtigt ist, nur dann richtig erkennen wird, wenn er so eindeutig, so schlagend spricht, daß kein anderer Ausdruck daneben in Frage kommen kann. Raffael aber ist nicht immer — abgesehen von seinen psychologisch oder dramatisch bedeutsamen Geschichten, wie etwa den Teppichkartons, der Vertreibung Heliodors oder dem Borgobrand, — der Maler des präzisen, schlagenden Ausdrucks, auch hat er sicher nicht ausschließlich danach gestrebt, bei seinen großen Figurenkompositionen die einzelnen Gesichtsformen als bestimmte Ausdrucksfaktoren zu verwenden, wie überhaupt das Psychologische bei ihm nicht immer das Interessanteste ist[2]); ihm kam es im allgemeinen mehr auf die schöne Linie, die schönen Formen, auf die große Gebärde überhaupt und die Harmonie des Ganzen an. Lavater hat nun Köpfe vor sich, die aus Raffaelischen Gemälden herausgenommen sind, — er weiß nicht einmal immer, aus welchen Gemälden — Köpfe, die man meistens nur in Verbindung mit der Gruppe, in der sie sich finden, erklären kann, und betrachtet sie nach den oben genannten Gesichtspunkten. Was kann dabei anderes herauskommen, als daß er neben manchen richtig erkannten Eigenschaften, die allen Raffaelischen Köpfen durchgehend und unverkennbar eigen sind und die schon zum größten Teil bei der Darlegung der allgemeinen Anschauung Lavaters von Raffael Erwähnung gefunden haben, oft Ausdruckswerte und Nuancen in diesen Köpfen erblickt, die man allenfalls darin erblicken kann, aber nicht ohne weiteres muß, und daß ihn seine lebhafte, religiös gefärbte Phantasie oft zu Annahmen verleitet, die mit Raffaelischer Kunst ganz und gar nichts zu tun haben.

---

2) Damit soll natürlich nicht bestritten werden, daß Raffael in seinen eigentlichen Porträts und überall da, wo er zeitgenössische oder geschichtliche Bildnisse verwendet und diesen nur den momentanen Gemütsausdruck verleiht, so wie ihn die Gesamtdarstellung verlangte, wie z. B. in verschiedenen Fresken der Stanzen, physiognomisch bedeutsam ist.

Dafür sei ein Beispiel gebracht. Wie schon oben gesagt, entspricht[1]) der Kopf auf S. 403 im IV. Bande der Fragmente offenbar dem Kopfe des aufschauenden Jünglings in der Gruppe der Geometriker aus der Schule von Athen (Abb. 7). Raffael gibt uns hier das groß gesehene Gesicht eines Jünglings, der den schwierigen Satz des Archimedes soeben begriffen hat, voll Freude darüber zu seinem Gefährten aufblickt und ihn mit der

Abb. 7. Kopf nach Raffael.
Phys. Fragm. Bd. IV, S. 403. (Text s. S. 57.)

Hand auf den Punkt hinweist, wo die Lösung der geometrischen Aufgabe zu suchen ist. Was macht nun Lavater daraus? Er interpretiert folgendermaßen: „Vermutlich Joseph in dem Momente: wie sollt' ich ein solch Übel tun und wider Gott sündigen? Kampf und Sieg scheint mir in diesem Gesichte gleich sichtbar. Dies Gesicht ist reizend und reizbar. Aber es hat gesunden Sinn für Wahrheit, Recht, Ordnung und Religion! Es stemmt sich an den unsichtbaren Zeugen empor. Es will

1) Geringe Abweichungen des Ausdrucks von der Vorlage sind selbst bei den besten Stichen unvermeidlich, um wieviel mehr bei den durchschnittlich nur mittelmäßigen Stichen der Fragmente.

und kann. Der Mund kämpft, das Auge siegt. Im Munde scheint angehauchter Hauch der Wollust zu atmen oder vielmehr den reinen Lippen zu entfliehen — scheint von dem Drange der Religion verfolgt und verschlungen zu werden. Der Bogen des Augenlides ist wie die Stirn groß und stärkereich! Es kann siegen durch Kraft, ins Unsichtbare hinaufzublicken. Schmachten nach Sieg, nach Gottes Zeugen — und Lohnersblick — das sich loswindet aus dem schnell angehauchten Schmachten nach sinnlicher Lust — scheint den Hauptcharakter dieses Gesichtes auszumachen."

Eine solche moralische Schwärmerei[1]) werden wir nicht mehr Kunstbetrachtung nennen. Daß Erörterungen solcher Art überhaupt damals Anklang finden konnten, wird uns nur begreiflich, wenn wir bedenken, daß zu Lavaters Zeit „die Physiognomik Mode geworden war"[2]), daß die ganze gebildete Welt, sei es als Verfechter oder als Gegner, eine Stellung zu physiognomischen Fragen hatte, die letzten Endes sich um die Erkenntnis des Guten oder Bösen im Menschen drehten, und daß sie jede Gelegenheit, ihren physiognomischen Sinn zu erweitern, freudig ergriff.

Auch bei dem Gesicht einer Figur, in der Raffael eine bestimmte Eigenschaft verkörpert, äußert Lavater sich anders über den Ausdruck. Man wird allerdings von vornherein zugeben, daß es im allgemeinen schwer fällt und auch Raffael nicht ganz gelungen ist, allegorische Figuren darzustellen, deren Bedeutung in dem Gesicht allein schlagend zum Ausdruck käme. Allegorische

---

1) Der Vergleich mit dem frommen Joseph, der der Sünde widersteht, lag dem Seelsorger Lavater überhaupt recht nahe. Vgl. Phys. Fragm. Bd. I, S. 121. Von Raffael selbst wurde die Szene zwischen Joseph und Potiphars Weib überhaupt nie dargestellt, sondern nur von seinen Schülern in den Loggien, und in dieser Darstellung zeigt Joseph weniger den Ausdruck des Kampfes und der Überwindung, als den des Abscheus und des Entsetzens.

2) Nach Lichtenbergs Wort.

Figuren erhalten ihre eigentliche Deutung meistens erst durch die begleitenden Symbole. Es ist leichter, den einzelnen Affekt, der für den Augenblick das Gesicht des Menschen vollständig verändert, als die einzelne Tugend, das einzelne Laster, die sich nie allein, sondern stets in Gefolgschaft von anderen Tugenden und Lastern finden, bloß durch die Gesichtszüge zu verkörpern.

Der Kopf auf S. 398 im IV. Bande der Fragmente gehört zu einer Figur, die, wie oben erwähnt, von Raffael als „Die Sanftmut“[1]) gemalt und bezeichnet worden ist, und sicherlich wird man auch in diesem Kopfe eher den Charakter der Sanftmut als den der Gerechtigkeit ausgeprägt finden, deren Personifikation Lavater darin erblickt[2]). Was versteht er nämlich darunter? Das „Hauptingredienz“ der Gerechtigkeit ist ihm teilnehmende Aufmerksamkeit und Hineindenken in die wahre Beschaffenheit der Dinge, Eigenschaften, die man wohl von diesem Gesichte ablesen kann. Ob aber auch, von allem anderen abgesehen, die Stärke, die keiner Weichheit Raum läßt, die zweite Eigenschaft der Gerechtigkeit nach Lavater, in diesem Gesichte deutlich spricht, und ob diese Eigenschaften überhaupt das Wesen der Gerechtigkeit ausmachen, das bleibt immerhin fraglich.

Eine Übertreibung, wie Lavater sich viele zuschulden kommen läßt, muß man es nennen, wenn er sagt[3]), daß in allen Bildern Raffaels dessen eigene Gesichtsformen und besonders die von seiner Geliebten, die schön, einfach und groß, sanft und stark gewesen sein sollen, erkennbar

---

1) Vgl. S. 48.

2) Vielleicht würde er anders geurteilt haben, wenn er die ganze Figur vor sich gehabt hätte und gesehen, daß ihr ein Lamm als Symbol beigefügt ist. Der Gerechtigkeit hat Raffael natürlich andere Symbole beigegeben: die Wagschale und das Schwert der ernsten Jurisprudenz an der Decke der Stanza della Segnatura, die Wagschale und den Vogel Strauß der Gerechtigkeit beim Bilde Urbans I. gleichfalls in der Stanza di Constantino.

3) Bd. IV, S. 401.

seien. Gewiß kehren die Gesichtsformen beider häufig wieder auf Raffaels Bildern, doch ist vor allem bei seinen Madonnen zu betonen, daß Raffael nicht die der Wirklichkeit entnommenen Gesichtszüge porträtmäßig wiedergegeben, sondern sie in wahrhaft künstlerischer Weise geadelt und verklärt und nach der Fixierung typischer Gesichtsformen getrachtet hat, so daß das aus dem Leben gegriffene Vorbild fast ganz außer acht fällt[1]). Anderseits verfügt Raffael über einen unerschöpflichen Reichtum sowohl von Physiognomien als von mimisch bewegten Ausdrucksköpfen, wie kaum ein zweiter Künstler. Das gibt Lavater an anderer Stelle selbst zu. Er bewundert, Band I S. 116, bei dem Bilde des ungläubigen Thomas, die Mannigfaltigkeit der Umrisse und Stellungen der einzelnen Apostel, die verschiedenen Mienen der Aufmerksamkeit, des Zweifels und Glaubens, der Furcht und Hoffnung, der Neugier und Ehrfurcht, des Schreckens und der Andacht. Derartige Widersprüche finden sich mehr als einmal in den Fragmenten.

Lavater meint, daß Raffael, trotzdem er das Gefühl für die erhabensten Gesichtsbildungen übe, doch niemals ein Christusgesicht ganz gelungen sei[2]). In den Fragmenten bringt er drei verschiedene Christusbilder von Raffael: Band IV, S. 446 den schwebenden Christus aus der letzten Schöpfung Raffaels, der Transfiguration (Vatikan), von Lips gestochen; bereits im I. Bande, S. 114, Christus und den ungläubigen Thomas aus der Stanza della Segnatura[3]) (Abb. 8), gestochen von Schmoll nach

1) Übrigens soll Raffael die Geliebte, die Lavater hier meint, die sog. Fornarina, erst während der letzten 10 Jahre seines Lebens gekannt haben.

2) Phys. Fragm., Bd. I, S. 86. Dazu vgl. Bd. I, S. 79. — Als eines der inspiriertesten Stücke in dieser Art, das „nur in einer heiligen Stunde gemalt worden sein kann", bezeichnet Lavater den „Leib des Herrn auf einem Begräbnis von Raffael" im Besitze des Ratsherrn Fäsch in Basel. Vgl. Meusel a. a. O., Absatz X. S. 563.

3) Eine der kleinen, heute verblichenen Darstellungen in einer der Fensterleibungen, von der sich in dem Städelschen Institut in

dem Stich von B. Picart, und Band IV, S. 454, das Abendmahl aus der 13. Arkade der Loggien des Vatikans[1]).

Das Gesicht Christi aus der Transfiguration findet Lavater groß, aber nicht erhaben. Es sei zu geviert, zu

Abb. 8. Christus und der ungläubige Thomas.
(Nach Raffael.) Phys. Fragm. Bd. I, S. 114. (Text s. S. 60.)

wenig oval, um erhaben zu sein. Der Ausdruck der Größe in diesem Gesicht wird nach seiner Anschauung durch die Einfachheit und Unverworrenheit aller Teile, be-

---

Frankfurt noch eine Federzeichnung befinden soll, vgl. Ruland a. a. O., S. 198. Aus der Darstellung des ungläubigen Thomas sind Einzelköpfe im I. Bd. der Fragmente, S. 199 und S. 201 als Vignetten wiederholt.

1) Dazu bringt die französische Ausgabe der Phys. Fragm. (vgl. S. 54, Anm. 6) noch drei weitere Figurenbilder Raffaels: Tafel LI Gottes Versprechen an Noah von der Decke der Stanza d'Eliodoro, ferner Tafel LVI die Madonna aus der Sammlung des Herzogs von Aumale in Chantilly und Tafel LXII die Kreuztragung, eine der Predellen vom Altar des Klosters des heiligen Antonius von Padua im Besitze von S. W. Miles in Leighcourt.

sonders durch die Augenbogen und den breiten, parallelen Rücken der Nase bewirkt. Groß und kraftvoll wie das Gesicht findet Lavater auch die ganze Figur in ihrem sanften, frohen Schweben. Er tadelt jedoch, daß die Hände, von der nötigen Verkürzung abgesehen, durch die Breite der Handflächen und die Kürze der Finger unedel wirkten und der schönen, langen Gestalt unwürdig seien, was gegenüber dem Stich der Fragmente verständlich ist. Denn auf diesem Blatt sind Hände und Gesicht vergröbert, auch verlangt die einzelne schwebende Christusfigur notwendig für ihre Beurteilung die Verklärungsgruppe der Jünger als Ergänzung. Auf Kosten des Stiches ist es auch zu setzen, wenn Lavater an dem Gesichtsausdruck von Christus bemängelt, daß er nicht sanft, nicht menschenfreundlich, nicht kindlich-einfältig genug sei, mehr den Herrn als den Heiland verrate. Denn auf dem Original trägt dieses Antlitz des verklärten Gottessohnes einen ungemein kindlich-innigen, von überirdischer Glückseligkeit zeugenden Gesichtsausdruck, der die höchste himmlische Güte und Gnade verheißt.

Die Christusköpfe von Raffael seien überhaupt alle zu alt, sagt Lavater[1]). Diesen Vorwurf könne er auch dem Christuskopf auf dem Bilde des ungläubigen Thomas nicht ersparen, wie groß, göttlich, schön und erhaben über die der ihn umgebenden Jünger er auch sei. Erhaben über seine Jünger durch die würdige, ruhige Haltung und die innere Sanftheit und Festigkeit seines Gesichts findet Lavater auch den Christus des Abendmahls[2]). Noch mehr als die Miene sage das Gesicht. Den Ausdruck der Größe darin erkennt Lavater vor allem in der länglich gevierten Form, in der Proportion der Hauptteile des Gesichts, in

1) Bd. I, S. 116. Bei diesem im übrigen ganz ungerechten Tadel muß man unwillkürlich daran denken, daß es Raffael auf dem Bilde der Sixtinischen Madonna gelungen ist, in dem Gesicht, besonders den Augen eines kleinen Kindes, die Majestät und Erhabenheit eines Weltenrichters zum Ausdruck zu bringen.

2) Vgl. S. 48, Anm. 4.

dem horizontalen Parallelismus von Augenbrauen, Augen, Nase und Mund und der senkrechten Lage der breitrückigen Nase.

Die hohe Verehrung für Raffael, die Lavater mit seinen Zeitgenossen[1]) teilt, hat er sich auch in späteren Jahren bewahrt. Im Briefe an Lips vom 8. Februar 1788[2]) spricht er von der Erhabenheit Raffaels, und in einem Distichon aus seinem physiognomischen Kabinett, das zum großen Teil erst in den letzten Jahren seines Lebens entstand, nennt er ihn den „fürstlichen Künstler von grabüberwindender Größe". Den herzgewinnenden Zauber raffaelischer Kunst, dem er in einem anderen Ausspruch seines physiognomischen Kabinetts gegenüber dem Bilde des Herzogs von Urbino[3]) von Raffael mit den Worten Ausdruck verleiht:

„Wer lieben kann, ist Dich zu lieben gezwungen",

hat Lavater gewiß sein ganzes Leben lang empfunden. Bei seiner zu Widersprüchen geneigten Natur schließt das aber nicht aus, daß er sich gelegentlich in seinem physiognomischen Kabinett zu manchen ungerechten und zu seinen übrigen Äußerungen in Gegensatz stehenden Vorwürfen gegen Raffael hinreißen läßt. So behauptet er z. B.:

„Alle Stellungen wollte der Unerschöpfliche zeichnen,
Schönheit, Würde, Großheit, — Ihr fehlt nicht seinen Gestalten,
Schöner Wurf des Gewandes — war seiner Studien eins stets —
Aber oft vergaß die Natur der Streber nach Schönheit,
Und man weiß oft nicht, was Er wollt — Er wußt es oft selbst nicht."

---

1) Natürlich hat nicht jeder bei Raffael die gleichen Vorzüge am meisten bewundert: während Lavater von der Harmonie körperlicher und moralischer Schönheit begeistert ist, berichtet Heinse von dem frohen Sinnenmenschen Raffael; Wackenroder betet den edlen, frommen Jüngling und himmlischen Madonnenmaler an, und Georg Forster wiederum nennt Raffael deswegen den Einzigen unter den Neueren, weil er die hohe Idealisierungskunst der Alten besaß.

2) Original auf der Züricher Stadtbibliothek.

3) Dieser Kopf findet sich bekanntlich auf der Schule von Athen.

Oder:

„Maniriert ist das Haar, wie alle Raphaels Haare."

Oder:

Grazie suchte der Maler, — er suchte gefälligè Wendung,
Mehr nur ruhige Einfalt als starken großen Charakter."

Neben dieser Reihe von Stichen nach Werken Raffaels bringen die Physiognomischen Fragmente nur wenige Beispiele aus der italienischen Kunst.

Im siebenten Abschnitt des III. Bandes der Fragmente, der sich ausschließlich mit der Betrachtung der Physiognomie von Malern und Bildhauern beschäftigt, finden sich auf einer Seite[1]) die vier Porträts von Lorenzo Ghiberti, von dem Bildhauer Alphonsus Lombardi, von Leonardo da Vinci und von dem Bildhauer Andrea Ferrucci. Diese Bildnisse gehen auf die Holzschnitte des Vasari zurück. Man vergleiche das Porträt Ghibertis im Vasari[2]), Band I S. 212, das des Lombardi, Band II S. 256, das des Leonardo im II. Band S. 1 und das des Ferrucci im II. Band S. 156. Lavater betont, daß in allen vier Physiognomien der Italiener unmöglich zu übersehen sei[3]).

Lassen wir die Einzelbetrachtungen Lavaters über Ghiberti, Lombardi und Ferrucci außer Acht und hören wir, was er über Leonardo sagt.

Leonardos Physiognomie müßte, meint Lavater, unter diesen vier Künstlern als die größeste und sein Auge als

1) Bd. III, S. 185. Das Bildnis Ghibertis findet sich noch einmal im selben Bande auf S. 184.

2) Diese Seitenzahlen sind nach der Vasariausgabe des Bottari vom Jahre 1759/60 angegeben, da sich das Bildnis des Michelangelo, das die Fragmente gleichfalls bringen, nur in dieser Ausgabe, aber nicht in den früheren Ausgaben des Vasari findet. Die Bildnisse von Leonardo und Ferrucci vgl. auch bei Sandrart, Bd. VII, Tafel L und M.

3) Als äußere Kennzeichen des italienischen Nationaltypus führt Lavater an (Phys. Fragm., Bd. IV, S. 269, S. 287 nach Merck, S. 293, S. 294): ein auffallend physiognomisches Gesicht, ein stark von der Perpendikularität abweichendes Profil, eine äußerst signifikative Nase, kleine feurige Augen und ein vorstehendes Kinn. „Sein Gesicht sei Seele, seine Sprache Exklamation; seine Bewegung gestikulierend."

das treffendste und festeste bezeichnet werden. Seine Stirn sei eine Kraft- und Schöpfungsstirn wie die der drei übrigen Künstler, aber „perpendikularer als die anderen“ und verrate „Steifsinn, Trotz und Eigensinn“, aus seiner Nase liest Lavater den Ausdruck eines hohen Grades von Verstand und Geschmack zugleich heraus.

So tut Lavater mit nichtssagenden Prädikaten Leonardo ab, Leonardo, den größten Psychologen unter den italienischen Künstlern, den Maler der Mona Lisa und des Abendmahls, den „Verkündiger der Seelenbewegungen“, der uns in Zeichnungen und Schriften wertvolle mimisch-physiognomische Studien hinterlassen hat[1])!

In dem Fragment über das Studium der Physiognomik (Band IV S. 138/62), in dem Lavater angibt, was man in physiognomischer Hinsicht Interessantes von den einzelnen Malern lernen könne, wird Leonardo sogar ganz vergessen, und ebenso in der Fortsetzung dieses Fragmentes (Band IV S. 459 bis 473), in der Lavater alle ihm bekannten physiognomischen Schriften von den unter Aristoteles Namen gehenden *φυσιογνωμονικὰ* bis zu Le Bruns Méthode pour dessiner les passions anführt, wird Leonardos mit keiner Silbe Erwähnung getan. Ganz abgesehen davon, daß Lavater, der so oft den Mangel guter physiognomischer Schriften beklagt, an den mimisch-physiognomischen Ausführungen und Vorschriften Leonardos sicherlich seine helle Freude gehabt hätte, ist es deswegen noch umso mehr zu bedauern, daß er dessen Trattato della pittura nicht kannte, weil darin bereits der für die heutige Wissenschaft geltende Grundsatz aufgestellt wird, daß die Mimik allein Grundlage der Physiognomik sein könne. Bei Lavater dagegen ist die Physiognomik noch etwas von der Pathognomik (dieses Wort

1) Vgl. ferner „Zur Kunstgeschichte des Auslands“ Heft 56 in den Leonardostudien von Hans Klaiber (Straßburg 1907) den Abschnitt über die Ausdrucksbewegung. Dieses Kapitel gewährt zugleich eine Übersicht über die Stellung Lavaters innerhalb der Geschichte der Physiognomik.

bedeutet bei ihm, wie schon gesagt, dasselbe wie Mimik) durchaus Unterschiedenes, Gesondertes. Dazu richtet er sein Hauptaugenmerk weniger auf die pathognomische als auf die physiognomische Erkenntnis, sucht diese durch die Betrachtung der einzelnen Gesichtsteile und ihr Verhältnis zum Ganzen zu gewinnen und glaubt sogar, sich diese — ganz unwissenschaftliche — Art des Verfahrens zum Lobe anrechnen zu dürfen[1]).

Die ungenügende Würdigung Leonardos von seiten Lavaters ist damit zu entschuldigen, daß wir so wenige ausgeführte Werke von Leonardo haben, seine Zeichnungen für Lavater nicht erreichbar waren, der Trattato della pittura, damals nur in der mangelhaften und unvollständigen Ausgabe von Raffael Du Frêsne[2]) vorlag, und dieser Maler bei den deutschen Kunstbetrachtern zu Lavaters Zeit im Vergleich zu den anderen berühmten italienischen Malern im allgemeinen nur geringe Beachtung gefunden hatte[3]).

Auch in dem physiognomischen Kabinett, soweit es auf der Züricher Stadtbibliothek vorhanden ist, findet sich nur ein Urteil über einen Christus von Leonardo, und auch dieses enthält nichts Befriedigendes. Es lautet:

„Auserkorenes Gesicht. Dich umschwebt was Heiliges, Edles;
Nahe betrachtet zwar, verlierst Du nicht wenig vom Adel —
Dennoch ziehst Du wieder durch Unschuld, Weisheit und Huld an,
Kommt einst solche Gestalt, wir huldigen ihr, wenn sie nicht will."

In seiner schulmeisterlich-pastörlichen Art läßt Lavater sich auch gegenüber dem Porträt des Michelangelo zu einem unbegreiflichen Urteil hinreißen. Derselbe

---

1) Vgl. Gessner auch a. a. O., Bd. II. Das Gespräch Lavaters mit Kaiser Joseph II.

2) Paris 1651, auch ins Französische und Deutsche übersetzt.

3) Das änderte sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts, als durch den Stich von Raffael Morghen das Abendmahl Leonardos weiteren Kreisen bekannt und durch Bossi und Goethe neue Anregung zu Leonardostudien gegeben wurde.

Abschnitt der Fragmente, der die vorher genannten italienischen Künstlerbildnisse enthält, bringt auch drei Porträts[1]) von Michelangelo. Das Bildnis des Michelangelo in Dreiviertelansicht auf S. 181 geht auf den Stich des Giorgio Ghisi (Georg Mantuan) zurück, den Ant. Capellan in der Vasariausgabe des Bottari wiederholt hat. Die Profilporträts Michelangelos auf S. 183, von denen das eine J. Caspar Füßli gestochen hat, beruhen auf dem Stich des Giulio Bonasone.

Annehmbar ist, was Lavater im allgemeinen über das Porträt Michelangelos sagt. Es sei zwar nur Larve des kraftvollen Mannes, aber dennoch ein Löwengesicht, das Drang, Reichtum, Mannigfaltigkeit, Festigkeit und Fruchtbarkeit ausdrücke. Fern sei weibliche Sanftheit und Grazie[2]). Sein bloßer Schädel[3]), die hohe, vordringende, gefaltete, an Cäsar erinnernde Felsenstirn, die gegen die Nase sich wild abneigenden Augenbrauen, die breitgedrückte Nase, das Auge voll der durchdringendsten Schaukraft, das Kinn und das wildkrause Barthaar, das eckig geformte Ohr: alles das ist für Lavater harmonischer Ausdruck von anmutloser, unbiegsamer Vollkraft[4]).

Wenig Ehre aber macht der Physiognomik Lavaters das weitere Urteil: Ein Mann mit einem solchen Gesicht, wie das Michelangelos, könne erhabene, edle Figuren, wie sie Raffael schuf, weder erfinden noch zeichnen, und ebenso wie diesem Gesicht fehle es Michelangelos Arbeiten an Erhabenheit, Adel, Reinheit und Keuschheit. D a s dem Maler der Sixtinischen Kapelle, dem Schöpfer der erhabenen Sehergestalten und in geistiges Schauen versunkenen Prophetinnen!

---

1) Das erste auf S. 181 im III. Band und die beiden anderen auf S. 183 im selben Band.

2) So lerne man auch aus seinen Werken die Mienen des Stolzes, der Verachtung, des Ernstes und des Trotzes (Bd. IV, S. 159).

3) Phys. Fragm., Bd. II, S. 151.

4) Im Physiognomischen Kabinett findet sich dazu die Zeile: „Welch ein gedrängter Mann voll unermeßlicher Kräfte!"

Man muß freilich bedenken, daß Lavater von den Arbeiten Michelangelos sicher so gut wie gar nichts kannte, und in den Abbildungen, die er vielleicht davon gesehen hatte, die Größe dieses grandiosen Bildners entweder nicht zum Ausdruck gekommen war oder Lavater gar nicht fähig war, den männlich-gewaltigen, plastisch veranlagten Geist Michelangelos zu verstehen. Die auf diesen Künstler zurückzuführende Gestal tdes Christus in S. Maria sopra Minerva mit dem ergreifenden hoheitsvollen Antlitz, aus dem barmherzige Liebe und die Siegeszuversicht über Sünde und Tod strahlt, hätte auch einem Lavater gefallen können. Sicherlich ist er in dem schroffen Urteil über Michelangelo durch die Lektüre von Winckelmanns Geschichte der Kunst des Altertums beeinflußt worden: im dritten Kapitel des 5. Buches[1] spricht Winckelmann, der eine unbestreitbare Abneigung gegen diesen Meister hegt, von der Wildheit in den Werken des Michelangelo, der die Grazie nie erlangt habe, und ein paar Seiten weiter von dessen niedrigen und pöbelhaften Christusköpfen[2]. Im Anschluß auch an Winckelmanns Ausspruch, daß Michelangelo gegen Raffael sei, was Thukydides gegen den Xenophon, äußert Lavater[3], daß das Gesicht Michelangelos sich gegen Raffael verhalte wie das eines gewaltigen herrlichen Ochsen gegen das Gesicht eines ungewöhnlichen schönen und edlen Pferdes.

Nach Lavaters Angaben soll auch das Porträt auf S. 210 im I. Bande der physiognomischen Fragmente einen italienischen Künstler darstellen. Es soll Giorgione

---

1) Ausgabe von Eiselein, Bd. IV, S. 221 und S. 224, vgl. ferner Bd. IV, S. 143. Dieses Kapitel aus Winckelmann hat Lavater sicher gelesen, da er an anderen Stellen der Fragmente Zitate daraus anführt. — Vgl. ferner Winckelmann, Bd. I, S. 217, S. 224 und Bd. VII S. 93.

2) Diese Stelle führt Lavater selbst an. Vgl. Phys. Fragm., Bd. IV, S. 433, Anm.

3) Phys. Fragm., Bd. IV, S. 173.

nach einem Gemälde Tizians[1]) sein. Wir wissen jedoch heute[2]), daß dieser Kopf auf ein Gemälde des Lorenzo Lotto zurückgeht, das sich in der Galerie von Hamptoncourt befindet und die Züge eines Edelmannes wiedergibt.

Es sei daher nur das Wenige vermerkt, was wir aus der Interpretation dieses Kopfes als Lavaters Meinung über Giorgione entnehmen können. Er hält diesen Künstler für einen feurigen, schöpferischen Geist, dessen Werke nicht in mühsam und langsam geduldig „auspolierten" Strichen entstanden, sondern in freien, kühnen und geistvollen Pinselführungen hingeworfen seien.

Noch einen anderen großen Porträtkopf von der Hand eines italienischen Künstlers bringen die Fragmente[3]), nämlich von Giovanni Battista Piazetta, jenem venezianischen Maler aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, der neben seinen Leistungen auf dem Gebiete des charakterisierenden Porträts sich vor allem durch eine blendende Licht- und Schattenbehandlung auszeichnet. Der Text zu dem geistreichen Porträt, das G. Battista Albrizzi darstellt, enthält nichts für Lavaters Kunstanschauung Bemerkenswertes.

---

1 Vgl. hierzu auch unter Tizian in den Fragmenten nur die Anmerkung (Bd IV, S. 193), daß man von ihm Ernsthaftigkeit, Natur, Adel und Züge trefflicher Weisheit lernen könne. In Düsseldorf hat Lavater ein Porträt von seiner Hand gesehen, das an Natürlichkeit und Größe nicht seinesgleichen habe.

2 Vgl. The Royal Gallery of Hamptoncourt by Ernest Law, London 1898 S. 44. Dieses Gemälde befand sich früher im Kabinett von Reynst in Amsterdam und war durch den Stich des C. van Dalen bekannt.

3 Phys. Fragm., Bd I, S. 204. Das von Lips gestochene Porträt geht auf einen Stich des Marco Pitteri zurück. — Von dem klassizistischen Standpunkt des Goethekreises aus ist es nur verständlich, daß Heinrich Meyer in der von Goethe herausgegebenen Schrift „Winckelmann und sein Jahrhundert" Piazetta ebenso wie Tiepolo „schwache Gedanken, konfuse Zeichnung, Mangel an Ausdruck" vorwirft. Vgl. Goethes Werke, 1821, herausg. v. Armbruster in Wien, Bd XXII S. 94.

Es fehlt auch nicht in den Fragmenten dasjenige Bildnis, von dem Goethe meinte, daß es die höchste Zierde für Lavaters Physiognomik sein würde, und daß damit Lavaters Werk geschlossen werden müßte, das angebliche Porträt der Beatrice Cenci aus dem Palazzo Barberini in Rom[1]). Die Meinung, die sich bei verschiedenen Autoren findet, daß dieses Bild erst im 19. Jahrhundert auftauchte, ist demnach falsch.

Wir unterschreiben gern, was Lavater von diesem feinbeseelten Antlitz sagt, daß wir die Güte und Unschuld zusammengeflossen zu sehen glauben, und daß wir diesem Gesichtchen die Liebe, die selbst aus ihm strahlt, nicht versagen können. Die begeisterte Verteidigungsrede, die Lavater aber daran schließt, um uns zu überzeugen, daß die Physiognomik deswegen nicht zu erröten brauche, weil diese anmutigen Züge einer Vatermörderin gehören, da Scham, Aberglaube und Abscheu vor Unnatur die gesundeste Seele verwüsten wie den gesundesten Körper, rührt uns nicht mehr. Denn wir wissen nach den Forschungen Bertolottis[2]), daß dieses Bildnis nicht die Beatrice Cenci darstellen kann und erblicken darin, da jede andere persönliche Beziehung fehlt, nur einen Studienkopf. Auch ist man heute nicht ohne weiteres geneigt, mit Lavater dieses Bild dem Guido Reni zuzuschreiben. Während Tietze und J. P. Richter es für ein Werk des Albani halten, wollen andere es dem Cagnacci oder Guercino zuweisen. Tatsache ist allerdings, daß sich der gleiche Kopf auch in anderen Werken Guidos findet.

1) Es findet sich auf S. 124 im IV. Bande der Fragmente. Das Bild der Beatrice Cenci war durch Naumann, einem Schüler von Mengs, viermal kopiert worden. Nach einer dieser Kopien, die Hofrat Falke in Hannover besaß, machte Sturz eine Zeichnung, die Lips für Lavaters Physiognomik radierte. Vgl. dazu Zimmermanns Brief an Lavater vom 6. Oktober 1777 (Original auf der Züricher Stadtbibliothek), den bereits Hirzel im neuen Reich vom Jahre 1878, S. 604 abgedruckt hat.

2) Bertolotti, Francesco Cenci et la sua famiglia. Firenzi 1877. Durch diese Schrift ist auch das Schicksal und der Charakter der Beatrice Cenci in ein anderes Licht gerückt worden.

Wohl in Erinnerung an das angebliche Porträt der Beatrice Cenci betont Lavater an anderer Stelle[1]), daß Guido Reni vor allem Meister in der Darstellung von „Zügen reiner, stiller, himmlischer Liebe“ sei.

Von diesem Maler findet sich in den Fragmenten[2]) noch eine Madonna, im Umriß gezeichnet, mit erhobenen

Abb. 9. Christuskopf.
(Nach Carracci?) Phys. Fragm. Bd. IV, S. 445. (Text s. S. 72.)

Händen und den Blick gen Himmel gerichtet. Diese Madonna habe ich in den mir zur Verfügung stehenden Abbildungen von Werken Guido Renis nicht finden können, und es ist trotz der mit anderen Madonnen und Magdalenen dieses Malers vorhandenen oberflächlichen Ähnlichkeit zweifelhaft, ob sie auf ein Bild von seiner Hand zurück-

1) Phys. Fragm., Bd. IV, S. 159. — Guido Reni wurde bekanntlich zur Zeit Lavaters und auch noch später in der Zeit der Romantiker stark überschätzt.

2) Phys. Fragm., Bd. IV, S. 402.

geht. Lavater äußert sich über diese Madonna mit Recht tadelnd: in ihrer Stellung und Figur äußere sich zwar Wahrheit und Würde, doch sei sie zu sehr „im Geschmack italienischer Magdalenen, die die Maler nach ihren Geliebten kopiert zu haben scheinen", gehalten; es fehle ihr an Größe; Nase und Mund seien gemein, das Kinn zu fett und rund, die Hände nicht weiblich und die Finger nicht gedreht genug.

Schwer zu bestimmen ist auch der Maler des Christusbildes auf S. 445 im IV. Bande, das angeblich auf Carracci zurückgehen soll[1]) (Abb. 9). Lavater urteilt über diesen Christuskopf zu schroff: er hätte weder Geist noch Seele, weder Adel noch Größe; von der Nase und dem Haar abgesehen, sei jeder Zug des Gesichtes für einen Christus zu gemein und zu abscheulich.

Dagegen äußert Lavater in dem physiognomischen Kabinett über einen — vielleicht den Dresdener — Christuskopf des Annibale Carracci:

„Es hat vielleicht dies Bild das Schatten vom Urbild!
Ruhig bescheidener Sinn ist des Edeln ganzer Charakter, —
Und den Zeichner scheint ein Schimmer umleuchtet zu haben
Von dem Blicke des Herrn, vor dem sich jegliches Knie beugt."

Von Annibale Carracci kann man nach Lavaters Urteil[2]) lernen Züge des Lächerlichen und alle Arten geistreicher und boshafter Karikatur und die einem Physiognomisten sehr nötige Gabe, mit wenigen Strichen viel Charakter darzustellen.

Damit ist das, was die Fragmente von italienischer Kunst bringen, erschöpft. Daß Lavater noch mehr von den Werken der Italiener kannte, als die Fragmente vermuten lassen, zeigen seine Briefe, seine Tagebücher und sein physiognomisches Kabinett.

---

1) Der bekannte Christuskopf von Annibale Carracci in der Dresdener Galerie stimmt mit diesem nicht überein.

2) Phys. Fragm., Bd. IV, S. 161.

Übersicht

über den Inhalt der übrigen Kapitel.

Die Deutschen und Niederländer.

Von deutscher und niederländischer Kunst bringen die Fragmente u. a. Werke von Dürer, Holbein, van Dyck, Rubens, Rembrandt, Mengs, Chodowiecki.

Ebenso wie Goethe und Karl August ist Lavater ein großer Verehrer Dürers. Es sind jedoch weniger die spezifisch seelischen Ausdruckswerte, die ihm die Werke dieses Künstlers so wert machen, als die Bestimmtheit und Kraft seiner Zeichnung; für sein Suchen und Ringen nach der schönen Form und der schönen Proportion findet unser Physiognomiker verständnisvolle Worte. Weit mehr als bei Dürer bewundert er in Holbeins Werken die Realität der Darstellung. Seinen „Leichnam Christi im Grabe" hält er für ein Meisterstück von Zeichnung und Natur, das allerdings keinen Zug von Raffaels Erhabenheit aufweise. Besonders zu rühmen weiß Lavater die große „physiognomische Einsicht" Holbeins. Er bemerkt, daß in seinen „Erasmus allen, seinen Pelikans, Howards, Morus usw.", „nicht nur Physiognomie, sondern Geist der Physiognomie" zum Ausdruck komme.

Die Wirklichkeitstreue, wie sie sich in Werken Holbeins zeigt, vermißt Lavater bei van Dyck. Er findet, daß dieser „schöne Maler der schönen Natur" das feine Detail und damit die Natur verachtet. Aus dieser Nichtachtung des höchsten Vorbildes der Kunst erklärt Lavater auch den Mangel physiognomischer Ausdrucksfähigkeit bei diesem Maler. Im übrigen hebt er u. a. von ihm hervor: die kühne Zeichnung, die kecke Pinselführung, die physiognomisch ausdrucksvollen Hände seiner Figuren und die Kraft, allen seinen Köpfen „eine Tinktur seiner selbst" beizumischen.

Ebenso wie Holbein stellt Lavater auch Rubens als Porträtmaler über van Dyck, während er in blinder Voreingenommenheit Rembrandt vorwirft, er biete dem Physiognomisten nur wenig brauchbare Köpfe und stelle vorzugsweise nur die tiefsten Grade moralischen Verfalls dar. Lineamente des Geschmacks und des Adels rühmt Lavater dagegen an Mengs, von dem ihm auch die Schriften beweisen, daß er als ein physiognomisch gebildeter Maler sich der Ausdrucksbedeutung menschlicher Formen bewußt war.

Ein Künstler nach Lavaters Sinn ist Chodowiecki, der nach den Anweisungen des Physiognomikers fortlaufend Zeichnungen und Kupferstiche für die Fragmente fertigte. Lavater lobt die leichte, einschmeichelnde Natürlichkeit, die große Mannigfaltigkeit seiner Figuren, ohne dabei die Neigung dieses Künstlers zum Manieristischen zu übersehen. Derjenige deutsche Maler, von dem Lavater irrtümlich sich die höchste Verwirklichung seiner physiognomischen Ideen versprach, war der junge Johann Heinrich Wilhelm Tischbein.

Die Franzosen und Engländer.

Lavater findet im allgemeinen „mehr Gefühl und Freiheit" in der französischen und englischen als in der deutschen Kunst, ohne dieses Urteil jedoch näher verständlich zu machen.

Er lobt an den Werken des Nachahmers Raffaels, Nicolas Poussin, den großen Sinn und die unerreichbare Erhabenheit, tadelt jedoch auch an ihm den Mangel physiognomischer Ausdrucksfähigkeit, den er durch eine eingehende Betrachtung des Bildes „Herkules zwischen Tugend und Wollust" dem Leser erkennbar zu machen versucht.

Seiner eigenen physiognomischen Tätigkeit verwandte Bestrebungen findet Lavater bei dem französischen Maler Lebrun, von dessen Werken er im besonderen hervorhebt, daß der Physiognomist an ihnen „Augen, Augenbrauen und Mäuler von allen Leidenschaften" studieren könne. Besonders abfällig äußert sich Lavater u. a. über Boucher.

Von englischer Kunst kennt der große Physiognomiker am genauesten die Werke von Hogarth und West. In Übereinstimmung mit dem allgemeinen Urteil seiner Zeit erblickt er in Hogarth nur den unübertrefflichen Meister in der Darstellung schlechter und moralisch zerrütteter Menschen, dessen Werke man allenfalls mittels des Abscheues, den sie im unverdorbenen Menschen erregen, erzieherisch wirksam verwerten könnte. Was für ein anderer Künstler sei doch West! Er scheine, meint Lavater, seinen Pinsel in „Morgenröten der Unschuld getaucht zu haben"; alle seine Figuren atmeten Reinheit und Sanftmut. Mißfällig seien nur die häufigen Fehler der Zeichnung, vor allem die übertriebene Länge fast aller seiner Gestalten. Einen Porträtmaler fast ganz nach seinem Herzen nennt Lavater Sir Joshua Reynolds.

Exkurs: Lavater als Kenner, Sammler und Ratgeber für die Beurteilung von Kunstwerken.

Angeborener Sinn für die bildenden Künste, eigenhändiges Zeichnen, Studien in zahlreichen Gemäldegalerien, persönliche Beziehungen zu zeitgenössischen Malern und Kupferstechern, die Kenntnis

der Schriften der bedeutendsten Kunsttheoretiker seines und früherer Jahrhunderte bildeten Lavater zu einem immerhin bemerkenswerten, von seinen Zeitgenossen hochgeschätzten und oft in Anspruch genommenen Kunstkenner heran, der allerdings neben dem Vorzug unbedingter Aufrichtigkeit die Schwäche besaß, Kunstwerke einseitig nach physiognomischen Prinzipien zu bewerten, und dem auch die historische Grundlage fehlte. Einen Weltruf besaß zu seiner Zeit die von ihm angelegte Sammlung von Zeichnungen, Gemälden und Kupferstichen.

Lavaters Theorien über die Bildniskunst.

Allgemeines über das Porträt.

Lavater betont die Unentbehrlichkeit der Porträtkunst für die Physiognomik; er bedauert, daß noch kein erschöpfendes, systematisches Lehrbuch über diese „edelste und schwerste" aller Künste geschrieben sei, und bemüht sich, durch die Erörterung einiger ihm wesentlich erscheinender Gesichtspunkte Beiträge zu dem ersehnten Werk zu liefern. Er fordert von einem Porträt, daß es bis zur Täuschung dem Original ähnlich sei und zugleich den „spirituellsten, glücklichsten Moment" der dargestellten Persönlichkeit zum Ausdruck bringe. Er spricht eingehend darüber, wie u. a. dadurch, daß die Haltung des Menschen, sobald sie ständig fortdauern soll, unwahr wird, und anderseits die natürliche häufige Änderung seiner Stellung die Wahrung der Einfachheit der Haltung im Bildnis dem Künstler erschwere, es fast unmöglich werde, einen Menschen im Porträt vollkommen richtig wiederzugeben. Eine weitere Schwierigkeit für den Porträtmaler erblickt Lavater in der Gewohnheit fast jeden Künstlers, in die Bildnisse, die er malt, etwas von seiner eigenen Gestalt „hineinzuphysiognomisieren".

Lavaters Ratschläge für den Porträtmaler gipfeln darin, sich eine „philosophische", d. h. allgemeine und spezielle Kenntnis des menschlichen Charakters, der Proportionen in der Bildung der menschlichen Gestalt und des menschlichen Gesichtes, sowie des Baues und der feineren Züge jedes einzelnen Gliedes und Gesichtsteiles anzueignen, das Schwergewicht auf die Darstellung des Hauptcharakters und der Grundformen eines Gesichtes zu legen und im einzelnen mehr nach Wahrheit und Bestimmtheit als nach malerischer Ausdrucksweise zu streben. Für unentbehrlich hält Lavater ein liebevolles Eingehen auf die Eigenart des Darzustellenden.

Das menschliche Antlitz.

Um dem Bildnismaler das Erfassen der charakteristischen Züge des menschlichen Antlitzes zu erleichtern, äußert sich Lavater eingehend über die physiognomische Bedeutung der verschiedenen Gesichtsteile.

Die häufige Wahrnehmung, daß die Maler gewöhnlich über das Eigentümliche des Schädels „hinweghüpfen“ und das Besondere verallgemeinern, veranlaßt ihn, näher auszuführen und zu zeigen, wie die Form, die Proportionen, die „Härte“ oder Weichheit des Schädels eng zusammenhängt mit dem Alter, dem Geschlecht, der Nation, ja mit der Stärke oder Schwäche des Charakters überhaupt. An der Stirn hält Lavater für den wichtigsten Punkt der Betrachtung die Zeichnung, den Umriß und die Lage. Zur genauen Messung aller Profile und aller Grundlinien der Stirnen hat er einen Stirnmesser konstruiert. In seiner Anschauung über den Ausdruckswert der Nase ist Lavater zum großen Teil beeinflußt von Goethes verloren gegangenem Aufsatz „ein Wort über die Nasen“. Lavater betont die Seltenheit schöngeformter Nasen, verdammt u. a. das griechische Profil als ausdruckslos und versucht, sowohl eine Charakteristik der Nasen ganzer Völker zu geben, als auch die Ausdrucksbedeutung bestimmt geformter Nasen zu erörtern. Dem Auge gesteht Lavater verhältnismäßig nur geringe Ausdrucksfähigkeit zu. Für die wichtigsten Eigenschaften der Augen erklärt er ihre durch die Lider und Brauen bestimmte Form und Zeichnung. Neben seinen Ausführungen über die Ausdrucksbedeutung der Augenfarbe ist besonders merkwürdig sein Urteil über das „Künstlerauge“.

Als den bedeutsamsten Teil des Angesichts preist Lavater den Mund. In ihm quintessiere sich gleichsam die ganze Seele. Lavater bedauert immer von neuem, daß beinahe jeder gezeichnete Mund ein Gemeinplatz von Unbestimmtheit sei, und beweise, daß dem Künstler alle Theorie von dem malerischen Effekte eines gut beleuchteten Mundes fehle. Er wird nicht müde, den Künstlern immer von neuem vorzupredigen, vorzuweisen und vorzuzeichnen, wie das Fühlbare des Mundes zu fühlen und das Anschaubare zu sehen, zu ergreifen und darzustellen ist. Besondere Beachtung schenkt Lavater der Mittellinie des Mundes, d. h. der Linie, die durch die Zusammenfügung, das Verhältnis und die Lage der Lippen gebildet wird. Diese Mittellinie und die Kurve, die das obere Lid auf dem Augapfel beschreibt, bezeichnet er als die Linien, welche den Schlüssel zum Charakter des Menschen geben.

Gelegentlich kommt Lavater auch auf die Ausdrucksbedeutung von Kinn, Bart und Zähnen zu sprechen.

Typen und bestimmte Ausdrucksform.

Ebenso notwendig wie die Kenntnis der Ausdrucksbedeutung der einzelnen Gesichtsteile ist für den Porträtmaler nach Lavaters Meinung eine gewisse Erfahrung in der Beurteilung der Ausdruckswerte, die der Mensch als ganze Erscheinung darbietet.

Von Evolutionsideen beeinflußt, wendet Lavater sein Interesse auch den Ausdruckserscheinungen beim Tier, so u. a. beim Affen,

Löwen, Pferde und den Insekten zu, wobei es ihm im allgemeinen mehr auf die Unähnlichkeit als auf die Ähnlichkeit von Tier- und Menschenformen ankommt. Unter den naturwissenschaftlichen Aufsätzen in den Fragmenten sind besonders zwei Beiträge Goethes hervorzuheben.

Für die Grundlage aller Erkenntnis des Ausdruckes beim Tier und beim Menschen hält Lavater den Satz, daß Kraft und Form in harmonischem Verhältnis zueinander stehen. Er ist vollkommen davon überzeugt, daß es eine Harmonie gibt zwischen körperlicher und moralischer Schönheit, ja er geht sogar so weit, an eine Harmonie zwischen äußerer Schönheit und künstlerischer Befähigung zu glauben. Diese Behauptung der Übereinstimmung zwischen äußerer und innerer Schönheit gab den Zeitgenossen, wie u. a. Mendelssohn, Lichtenberg, Veranlassung zu eifriger Diskussion.

Lavater betrachtet den Körper als ein reguläres Ganzes, dessen Schönheit durch die geringste sichtbare Unregelmäßigkeit Schaden leide. Daher ermahnt er den Künstler immer wieder zum Studium der Proportionen des menschlichen Körpers. Er macht im besonderen den Unterschied zwischen der geradlinigen und der bogenlinigen Proportion.

Ausführlich kommt Lavater darauf zu sprechen, wie die bei der Geburt nach seiner Annahme „gottähnliche Grundphysiognomie" des Menschen durch das Alter, Krankheiten, Angewohnheiten, Leidenschaften verändert werde, und wie wichtig es sei, alles Angeflickte der Kunst und des Zwanges herauszufühlen. Er charakterisiert näher die äußeren Kennzeichen körperlicher Stärke und Schwäche, die aus dem Gesicht des Menschen erkennbaren Merkmale von Gedächtniskraft, Klugheit und Dummheit, Ehrlichkeit und Treulosigkeit usw. Eingehend beschreibt er die äußeren Kennzeichen der verschiedenen Temperamente und des Genies. Er gibt den Rat, aufmerksam darauf zu achten, wie die verschiedenen Momente im Seelenleben, wie Freude, Traurigkeit, Mitleid, Rührung u. a. sich im Gesicht des Menschen wiederspiegeln. Wichtig für die Erkenntnis des Charakters hält er Stellung und Gang, Gebärdung und Kleidung. Er äußert Grundsätzliches über die typischen Formen der Physiognomie einzelner Familien und Völker. Selbst darauf kommt er zu sprechen, wie die Ausübung gewisser Professionen, Handwerke und Künste den Menschen äußerlich mißbilden. Eingehend beschäftigt er sich mit der charakteristischen Physiognomie des Künstlers, vor allem des Musikers und Dichters, wobei er Gelegenheit nimmt, eine Anzahl Porträts von zeitgenössischen Poeten, darunter fünf Goethebildnisse, physiognomisch kritisch zu betrachten. Als Theologe von Beruf vergißt er auch nicht, die typischen äußeren Formen bei den Vertretern der einzelnen Religionen, wie den Herrenhutern, Jesuiten u. a. zu charakterisieren.

Lavater ist fest davon überzeugt, daß Christus der schönste Mensch gewesen sein müßte; von der großen Anzahl von Heilands-

bildnissen, die er den Fragmenten beigegeben hat, gefällt ihm jedoch keines, selbst der getreu nach seinen Angaben von Chodowiecki gezeichnete Christuskopf nicht.

Die Silhouette.

Das auf linearen Werten beruhende physiognomische Lehrsystem Lavaters erhielt eine große Stütze durch die zu seiner Zeit weit verbreitete Silhouettenkunst. Lavater erklärt selbst, aus Schattenrissen — er meint Porträtsilhouetten — noch mehr physiognomische Kenntnisse gewonnen zu haben, als durch die Betrachtung der ständig sich wandelnden Natur. Er betrachtet das Silhouettenziehen als eine wertvolle Übung für den Porträtmaler, die ihm das Erfassen menschlicher Gesichtszüge vereinfache und erleichtere. Zum Hervorbringen möglichst reiner, scharfer Schattenrisse erscheint ihm ratsam die Benutzung eines Silhouettensessels, dessen Konstruktion und Gebrauch er im einzelnen beschreibt. Er gibt ferner ausführliche Anweisungen, wie man sich allmählich in der Kunst des Ziehens und Verjüngens von Schattenrissen vervollkommnen kann, wie man durch Vergleichung dahin gelangt, bestimmte Ausdruckswerte aus ihnen herauszulesen, und wie man allmählich zu der Erkenntnis durchdringt, daß das Hinzufügen und Abstreichen einer Haaresbreite den ursprünglichen Ausdruck einer Silhouette bedeutsam verändert. Am genauesten lassen sich nach Lavaters Überzeugung Menschen mit extremem Charakter in einem Schattenriß wiedergeben, wie z. B. zornmütige oder sanfte. Wichtig für die Beurteilung des Ausdrucks in einer Silhouette hält Lavater das Verhältnis der Breite zur Höhe. Im allgemeinen unterscheidet er bei einem Schattenriß neun horizontale Hauptabschnitte.

Lavater als Porträtbeurteiler.

Trotzdem Lavater eingehend lehrt, was man aus den verschiedenen Gesichtsteilen herauslesen könne, ist es ihm selbst häufig widerfahren, daß er Bildnisse ihm fremder Persönlichkeiten völlig falsch beurteilte oder nur das aus ihnen herausinterpretierte, was er a priori von den Dargestellten wußte. Gegenüber den oft unberechtigten Lobpreisungen, aus denen sich häufig sein Urteil über die Porträts seiner Freunde zusammensetzt, kann man ihm auch den Vorwurf eines gewissen Mangels von Unparteilichkeit und Gewissenhaftigkeit nicht ersparen. „Über alle Begriffe" dagegen ging die physiognomische Menschenkenntnis, die Lavater im Leben bewährt hat.

Lavaters allgemeine Kunsttheorien.

Über die Malerei.

Lavater nimmt in den Fragmenten des öfteren Gelegenheit, seine Ansichten in allgemeinen Kunstfragen, besonders über die Malerei,

„die Mutter und Tochter der Physiognomik“ zu äußern. Er hält mit vielen anderen die Malerei für eine Wissenschaft, die aber nichts anderes sein könnte und sein sollte als Nachahmung der Natur. Zu viel Gewicht legt er auf die Abhängigkeit des Künstlers von seinen Lehrmeistern, seinem Zeitalter und seiner Umgebung, konstruiert eine Übereinstimmung zwischen seinen äußeren Gesichtszügen und seinen Werken und erörtert vor allem die nach seiner Meinung zur Heranbildung des Künstlers notwendigen Vorbedingungen, wie das Vorhandensein der schönen Natur, der Besitz für sichtbare Feinheiten besonders empfänglicher Augen, die für das künstlerische Können erforderliche Übung und Erfahrenheit u. a. m. Als Vertreter des Gefühlskultus der Sturm- und Drangperiode betont er, die Vollkommenheit eines Kunstwerks sei abhängig von der Gefühlsstärke des Künstlers. Er hält ihn für um so größer, je mehr er die Natur bis zur Täuschung nachahmt, und seine Kunst für edler, je „edlere“ Natur er darstellt. Das wichtigste Objekt für den Maler ist ihm natürlich der Mensch. Er achtet die Malerei jedoch für nichts, wenn sie nicht physiognomisch ist, und wünscht, daß noch einmal ein besonderes physiognomisches Lehrbuch für Maler geschrieben würde.

Über Kunst und Natur.

Von besonderem Interesse ist für Lavater das Verhältnis der Kunst zur Natur. Er ist davon durchdrungen, daß in den Bildungen der Natur Ununterbrochenheit und Regelmäßigkeit sei, daß die Natur von innen heraus wirke und alles aus einem zu einem bilde, die Kunst dagegen heterogene Bestandteile zusammenflicke. Lavater ist überzeugt, daß die Natur dem Künstler unerreichbar sei. Er hebt eine Reihe der bleibendsten und zuverlässigsten Ausdrucksmerkmale hervor, die man mehr fühlt als sieht, und die nach seiner Überzeugung überhaupt gar nicht darstellbar seien. Lavater versucht zu beweisen, daß nicht einmal die leblose schöne Natur vom Künstler erreicht werden könnte. Wieviel weniger die bewegte Schönheit! Er führt aus, daß ein Kunstwerk nur so lange schöner wirken werde als das Original, solange man dieses nicht im selben Lichte neben dem Kunstwerk vor sich habe. In schönen Werken der bildenden Kunst erblickt Lavater somit immer ein Unterpfand schönerer Urbilder.

Andererseits vertritt er die Ansicht, daß die Kunstwerke das Medium sein können, durch das wir die Dinge in der Natur genauer sehen. „Echtes Kunstgefühl ist Tochter und Mutter des Naturgefühls.“

Der Ausdruck der Natürlichkeit in einem Kunstwerk läßt sich nach Lavaters Meinung leichter durch Genauigkeit der Zeichnung als durch malerische Manier erreichen.

Über das Zeichnen und den Kupferstich.

Lavater ist davon überzeugt, daß das jedem Menschen eigene physiognomische Gefühl sich auch einzelnen Linien gegenüber äußert,

so wie er selbst versucht hat, die Resultate seiner Beobachtungen in „Physiognomischen Linien" niederzulegen.

Die Zeichnung ist ihm die erste, sicherste und natürlichste Sprache der Physiognomik. Er selbst ist durch eigenhändiges Zeichnen zu physiognomischen Studien geführt worden, in deren Verlauf er dann durch eigene Erfahrungen, besonders durch die häufigen Fehler seiner Zeichner und Kupferstecher, veranlaßt wurde, sich mit dem Wesen von Zeichnung und Kupferstich näher zu befassen.

Lavater betont, daß alle Menschen Anlage zum Zeichnen ebenso wie zum Schreiben haben, daß es aber oft unter zehntausend nicht einen guten Zeichner gebe. Mit einer gewissen selbstgefälligen Zufriedenheit äußert er, daß die meisten der Kupferstiche in den Fragmenten sich vor Kennern sehen lassen dürften.

Ein großer Künstler verbindet nach Lavaters Meinung Leichtigkeit des Stils mit Bestimmtheit der Zeichnung. Einen rohen Stil voll Kraft und anschaulicher Wahrheit zieht Lavater aller feinen kraftlosen Verblasenheit einer künstlichen Grabstichelmanier vor, bei der mehr der Glanz der Darstellung als die Persönlichkeit des Dargestellten auf den Beschauer wirke. Das Hauptgewicht legt Lavater auf die Vereinfachung der Zeichnung und gibt dem Künstler den Rat, sich eine längere Zeit im Zeichnen der einfachsten Umrisse und Umziehen von schattenlosen Konturen zu üben. Auch hier betont Lavater die für den Zeichner notwendige innere Empfindung. Des öfteren bekundet er sein Erstaunen darüber, wie selten eine genaue Kopie sei; er erklärt sich dies so, daß das Mehr oder Weniger aller Linien, die wahren Ausdruck umfassen, nur dem Genie desjenigen, der sie hervorbringe, unterscheidbar sei und nicht nachgebildet werden könnte.

Lavater als Kunstförderer.

Utilitaristisch waren alle Bestrebungen Lavaters, auch die um die Kunst. Die Ausstattung seiner meisten Werke mit Kupferstichen hatte zu guter Letzt auch den Zweck, zahlreichen Künstlern Arbeit zu verschaffen. Dabei scheute Lavater keine Mühe, sich die besten zeitgenössischen Kupferstecher für seine Werke zu sichern. Zahlreiche Künstler, wie u. a. Prestel, Lips, Pfenninger, Cölla, Schellenberg, hat er durch die Aufmerksamkeit, die er ihnen schenkte, vor allem durch seine sorgfältige Kritik unendlich gefördert. Lavater erdachte und erfand sogar selbst eine besondere Art von Wachsfirnis, der den Künstlern neue Vorteile und neue Möglichkeit zum Broterwerb schaffen sollte.

Ergebnisse.

Das Wertvollste in einem Kunstwerk ist für Lavater die Harmonie im Ganzen und im Einzelnen. Als Bewunderer der Antike und Raffaels bevorzugt er engherzig diejenigen Künstler, die edle und erhabene Natur darstellen.

Ihn interessiert in erster Linie die Porträtmalerei. Hierbei legt er vor allem Gewicht auf den charakteristischen Ausdruck physiognomischer Wahrheit. Seine vielen einzelnen Anweisungen können dem Porträtmaler gewiß wertvoll werden, nur ist das an ihnen bedenklich, daß sie zu sehr am einzelnen Teil haften bleiben.

Lavaters Sehen ist auf das Lineare gerichtet. Im Zusammenhang damit stehen seine Bemühungen um die Förderung der Kunst des Silhouettenschneidens.

Die Kunst ist ihm allgemein Nachahmung der Natur; jedoch ist er davon überzeugt, daß der Künstler niemals die organische Ganzheit der Natur erreichen könne. Im übrigen gibt er dem Künstler den Rat, das Studium der Natur mit dem der Antike zu verbinden.

Lavater bietet ebensowenig wie spätere Theoretiker ein vollständiges System des Ausdrucks. Er ist uns heute nur noch geschichtlich interessant durch seine grundsätzliche Beurteilung der Kunst nach physiognomischen Theorien. Nicht genug zu rühmen bleibt die Humanität, mit der Lavater auch auf dem Gebiete der Kunst seine Ideen zum Wohle anderer zur Geltung brachte.

Verzeichnis der Abbildungen.

Seite

Abb. 1. Karoline und Johann Gottfried Herder 12
Abb. 2. Sokrates nach Rubens 28
Abb. 3. Demosthenes nach Rubens 36
Abb. 4. Hephästos und Athene 39
Abb. 5. Brutus nach Rubens 40
Abb. 6. Mönchskopf nach Raffael? 53
Abb. 7. Kopf nach Raffael 57
Abb. 8. Christus und der ungläubige Thomas nach Raffael . . . 61
Abb. 9. Christuskopf nach Carracci? 71

Lebenslauf.

Am 2. Juni 1886 wurde ich, Charlotte Steinbrucker, geb. Mueller, die Ehefrau des Architekten Franz Steinbrucker, Berlin-Friedenau, als Tochter des 1900 verstorbenen Kaufmanns Wilhelm Mueller und seiner Ehefrau Louise, geb. Knappke zu Insterburg in Ostpreußen geboren. Ich wurde im evangelischen Bekenntnis erzogen und besuchte die Höhere Töchterschule meiner Vaterstadt, erhielt ein Jahr Privatunterricht, trat darauf in das dortige Lehrerinnenseminar ein und bestand nach Absolvierung einer dreijährigen Lernzeit im April 1905 in Königsberg in Ostpreußen, wo sich damals die zuständige Prüfungskommission befand, das Examen für den Lehrberuf an Höheren Schulen. Die schon früher erworbenen Kenntnisse in den alten Sprachen begann ich darauf zu vervollständigen, und bestand im März 1907 das Realabiturium am Sophienrealgymnasium zu Berlin und im Oktober 1907 die für das Reifezeugnis eines Gymnasiums notwendige Ergänzungsprüfung im Lateinischen und Griechischen vor dem Provinzialschulkollegium in Berlin.

Seit Oktober 1907 habe ich außer dem Sommersemester 1908, in dem ich in Heidelberg Vorlesungen hörte, mit geringen Unterbrechungen an der Berliner Universität studiert.

In Heidelberg hörte ich Vorlesungen bei den Herren Professoren Braune, Ehrismann, Kahle †, Koch, Osthoff, Dr. Peltzer, Petsch, Thode und Windelband; in Berlin bei den Herren Professoren Erich Schmidt †, Wölfflin, Roediger, Goldschmidt, Dessoir, Heidrich, Herrmann, Heusler, Hildebrandt, Erdmann, Baesecke, Frey, Lasson, R. M. Meyer,

Riehl, Strecker, Thiele, Vierkandt, W. Schulze und Weisbach.

In Heidelberg war ich Mitglied des germanisch-romanischen Seminars unter den Herren Professoren Ehrismann und von Waldberg, und in Berlin Mitglied des germanischen Seminars unter den Herren Professoren Erich Schmidt und Roediger seit meinem ersten Semester von Oktober 1907 an.

Zutritt zu ihren Übungen gestatteten mir außerdem in Heidelberg die Herren Professoren Osthoff, Thode, Koch und Voßler, in Berlin die Herren Professoren Wölfflin, Roediger, Goldschmidt, Herrmann, Baesecke, Kekule von Stradonitz †.

Voll tiefster Verehrung gedenke ich dankbar meines unvergeßlichen Lehrers Erich Schmidt, dem Anreger und Förderer dieser Arbeit, wie ich Herrn Professor Max Roediger, der für Herrn Professor Erich Schmidt mit liebenswürdiger Hilfsbereitschaft das Referat übernahm, und Herrn Professor Adolph Goldschmidt meinen aufrichtigen Dank ausspreche.